

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

FÉVRIER 1921

Émile Mâle. — La Cathédrale de Reims (à propos d'un livre récent).

Raymond Escholier. — L'Orientalisme de Chassériau.

L. Maeterlinck. — Autour du retable de « L'Agneau mystique ».

Gabriel Rouchès. — Le Paysage chez les peintres de l'école bolonaise (2^e et dernier article).

Trois gravures hors texte :

Femme sortant du bain, par Théodore Chassériau (Coll. de M. le baron Arthur Chassériau) : héliotypie Marotte.

La Vierge reine du Ciel (détail), figure du retable de « L'Adoration de l'Agneau » : héliotypie Marotte.

Eve (détail), figure du retable de « L'Adoration de l'Agneau » : photogravure.

36 illustrations dans le texte.

63^e Année. 713^e Livraison.

5^e Période. Tome III.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;

Comte M. de CAMONDO, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KECHELIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^d SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50



Phot. L. Doucet.

DÉCOUVERTE DE LA VRAIE CROIX PAR SAINTE HÉLÈNE
(BAS-RELIEF AUJOURD'HUI DÉTRUIT)
(Contrefort latéral gauche du portail occidental de la cathédrale de Reims.)

LA CATHÉDRALE DE REIMS

(A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT)

I

J'ai revu la cathédrale de Reims après ses dernières blessures : fantôme d'église au milieu d'un fantôme de ville. Tout, dans ce désert, n'était qu'apparence. Beaucoup de maisons semblaient intactes, mais leurs fenêtres s'ouvraient sur le vide du ciel et derrière leurs portes il n'y avait rien. Les fils de fer barbelés, jetés sur les décombres, semblaient la végétation naturelle de ces ruines. Le pas cadencé des prisonniers allemands rythmait le silence.

La cathédrale calcinée, couverte de plaies profondes, montrant ses os à nu, épouvantait d'abord. Les statues de la tour du Nord, rongées par l'incendie, retournaient aux éléments. Sur la pierre l'empreinte divine de l'art s'effaçait. Mais bientôt un sentiment grandissait qui faisait oublier tous les autres : une tendre et profonde vénération. La cathédrale ressemblait à un martyr qui venait de traverser les supplices et que ses bourreaux n'avaient pu achever. Elle avait eu, elle aussi, sa Passion : à sa beauté s'ajoutait désormais la sainteté.

Pourtant, je ne pouvais m'empêcher de penser au jour lointain où je la

vis pour la première fois, intacte, éblouissante, parée de ses mille statues. Aucune œuvre humaine ne m'émut jamais autant que les trois gigantesques porches, tels qu'ils m'apparurent ce jour-là. Sans doute, la cathédrale mutilée sera tout aussi émouvante, son douloureux sourire touchera aussi profondément les cœurs, mais cette magnificence d'autrefois ne sera-t-elle plus qu'un souvenir qui s'efface? Les nouvelles générations devront-elles l'ignorer à jamais? — Voilà ce que je me demandais devant ces voussures arrachées,

ces statues mutilées qui laissent voir le cœur de la pierre.

Or, ce que je souhaitais était en train de naître; un album se préparait, aujourd'hui terminé, qui nous rend la cathédrale dans toute sa splendeur¹. Par un bonheur providentiel, toutes ces magnifiques photographies avaient été prises un peu avant la guerre². Quelques-unes d'entre elles conservent seules aujourd'hui l'image de ce qui n'est plus. Elles sont devenues pour nous de véritables originaux; la postérité verra éternellement telle figure de Reims sous l'aspect qu'elle a ici. Ces deux cent vingt-cinq

planches, qui sont toutes



Phot. L. Doucet.

FIGURE DE L'ÉGLISE (DÉTAIL)
(AUJOURD'HUI DÉTRUITE)
(Cathédrale de Reims.)

intéressantes et dont beaucoup sont admirables, forment un monument digne

1. *La Cathédrale de Reims*, 2 vol. in-fol. de 100 et 125 planches, avec une introduction et des notices de M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre. Le livre est publié par la Librairie centrale des Beaux-Arts. L'éditeur, Émile Lévy, qui l'entreprend en pleine guerre avec une véritable passion, est mort avant d'avoir eu la joie de le voir terminé. — Il n'y a, à propos de cet admirable recueil, qu'un regret à exprimer: c'est qu'il ne soit pas tout à fait complet. Il y manque quelques planches qui nous eussent donné toute la décoration intérieure du revers de la façade; les portails du Nord et du Sud sont presque complètement défaut.

2. Elles sont de MM. Trompette, Rothier, L. Doucet. Quelques-unes sont empruntées à la collection des Monuments historiques.

de la cathédrale. On passe des heures à les étudier. On se croit devant les portails : on en embrasse d'abord l'ensemble du regard, puis on en examine les statues les unes après les autres. Une planche met sous nos yeux le visage des plus belles. Ces étonnantes photographies nous laissent voir les moindres égratignures et ce léger travail du temps qui anime l'épiderme des statues et fait ressembler la figure de pierre à une figure humaine un peu meurtrie par les années.

Plusieurs de ces planches nous révèlent des chefs-d'œuvre que nous n'avions jamais vus : tel, par exemple, le bas-relief de la *Découverte de la Croix par sainte Hélène*, trop haut placé pour que du parvis on puisse en discerner les beautés. Le registre supérieur est un peu anguleux, mais le registre du bas est admirable. Les groupes se forment avec un art consommé. Sainte Hélène, svelte, élégante, le bas de la robe gracieusement relevé sur le bras, est l'image même de la femme du ^{xiii}^e siècle, affinée par la poésie. Un de ses auditeurs a le noble profil d'un philosophe antique. Nous aurons connu ce chef-d'œuvre trop tard pour en jouir, car il est anéanti.

Après nous avoir montré les statues, les voussures, les bas-reliefs des portails, l'album nous élève vers les hauteurs. Nous voici sous le pont léger des arcs-boutants, nous voici à la hauteur des roses. Nous voyons face à face cette belle figure de *L'Église*, aujourd'hui détruite, dont le pur visage était si plein d'âme. Nous avons sous les yeux des anges, des rois, des Prophètes, des masques tragiques ou bouffons, que seules apercevaient les hirondelles. Ce qui ne se voit pas est aussi parfait que ce qui se voit. L'art fleurit partout avec une prodigalité, une indifférence pour l'éloge, qui font penser aux œuvres de la nature.

L'album nous introduit ensuite dans la cathédrale. Nous entrons dans ses lumières et dans ses ombres. Nous la voyons du fond de la nef, puis du



Phot. Rothier.

STATUE DE REINE

(Revers du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims.)

fond du chœur : la rose apparaît au loin, entre les piliers, comme un astre un peu voilé. Nous parcourons les bas-côtés, le transept, le déambulatoire : tout est clair, pur, recueilli comme autrefois ; aucune pierre n'a été arrachée, aucune voûte ne s'est écroulée. Il semble que rien ne se soit passé, que ce soit en rêve que nous ayons vu la cathédrale mutilée. Nous montons au triforium pour plonger du regard dans la nef, pour mieux mesurer sa hauteur. C'est là qu'on admire de près le frais bouquet de feuillage qui s'épanouit au sommet de chaque colonnette. C'est de là qu'il faut contempler le grand mur couvert de statues qui ferme la nef. Quelques-unes de ces magnifiques statues, perdues dans l'ombre et vraiment inconnues, comme la belle *Reine* que nous reproduisons, se montrent à nous, dans ces planches, pour la première fois. Il en est de calmes et de graves, il en est de nerveuses et de frémissantes. Assez voisines, sans doute, dans le temps, elles témoignent de l'étonnante variété de génie des maîtres de Reims.

Ce somptueux recueil est présenté au public par M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre. Une courte introduction historique est suivie d'une table descriptive et critique des planches. M. Vitry est un bon guide ; il admire en connaissance de cause et le lecteur pourra admirer sans crainte avec lui. Sur tous ces chefs-d'œuvre il nous dit en peu de mots ce que l'on sait ou ce que l'on conjecture, sans nous donner jamais les hypothèses pour des certitudes.

Il a noté avec une conscience qui a dû le faire cruellement souffrir toutes les mutilations de la cathédrale. Après nous avoir fait admirer une statue, il nous apprend, par une petite ligne en italique, que la tête en a été brisée, la draperie arrachée. Quelques gravures d'une éloquente tristesse, insérées dans le texte, nous montrent ce qui est à côté de ce qui fut. Il est de ces pertes qui éveilleront d'éternels regrets. Tout le monde sait que l'*Ange* de Reims ne sourit plus, mais on ne sait pas qu'il y a des statues mutilées à tous les portails, que les plus beaux *Anges* qui entourent l'église sont brisés, que plusieurs des magnifiques *Rois* des transepts n'existent plus, que le charmant bas-relief du *Baptême de Clovis*, au portail Nord, a été gravement atteint, qu'à la façade occidentale l'admirable *Passion du Christ*, qui remplissait les voussures du portail de gauche, a été arrachée presque tout entière. La postérité ne voudra pas croire qu'un des monuments les plus magnifiques que le monde possède, dont la moindre statuette serait, dans un musée, protégée par un verre, ait été bombardé pendant quatre ans comme une forteresse. Mais les statues brisées témoigneront.

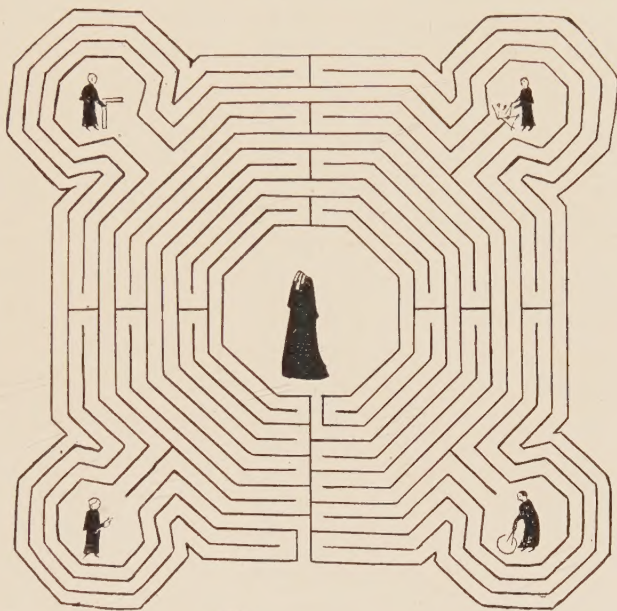
II

L'étude attentive du texte de M. Vitry et des planches de l'album m'ont suggéré quelques observations que je voudrais présenter ici.

Depuis vingt-cinq ans il est reçu, parmi les archéologues, que Jean d'Orbais est le premier architecte de la cathédrale de Reims. C'est M. Demaison qui l'a élevé à cette dignité dans un article du *Bulletin archéologique* de 1894. Il a rappelé qu'on voyait jadis à la cathédrale un labyrinthe, incrusté dans le pavé, et décoré, à ses quatre coins, de l'image des quatre architectes de Notre-Dame de Reims. Le labyrinthe avait été détruit en 1779, mais les inscriptions en avaient été relevées. Ces inscriptions faisaient connaître les noms des architectes et indi-

quaient la part qu'ils avaient prise à l'œuvre; malheureusement elles ne donnaient aucune date qui permit de les ranger dans un ordre certain¹. M. Demaison affirma que Jean d'Orbais devait être placé le premier, parce qu'il avait, dit l'inscription, commencé « la coiffe de l'église ». La coiffe, c'était, suivant lui, le chevet. Jean d'Orbais devenait donc le grand homme qui avait conçu la cathédrale de Reims et qui avait commencé à l'élever. Pendant un quart de siècle, Jean d'Orbais resta en possession de sa gloire. Mais tout récemment un archi-

tecte, M. Deneux, a soutenu que par « coiffe » il fallait entendre, non pas le chevet avec ses chapelles rayonnantes, son déambulatoire et son abside, mais simplement la voûte du chœur avec la charpente et la toiture² qui la



C'est le dédale qui est dedans la nef. Et les personnages qui sont dedans, représentent les architectes qui ont conduit l'œuvre de l'édifice de l'adite Eglise.

L'ANCIEN LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

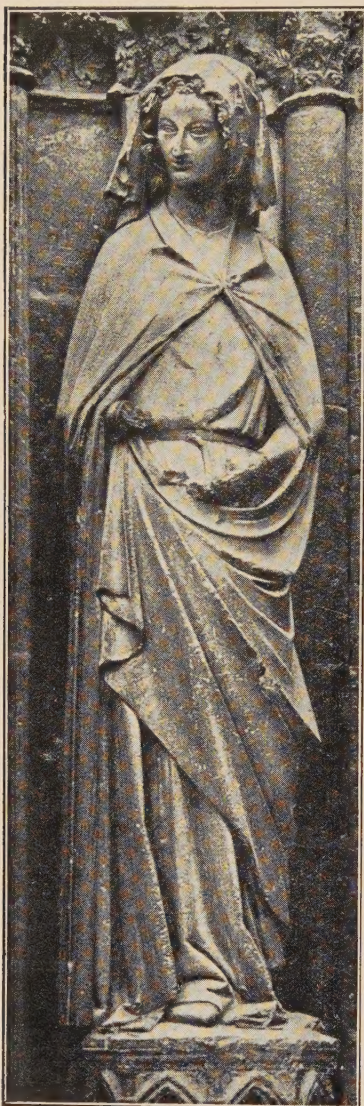
DESSIN PAR JACQUES CELLIER

(Ms. français 9152, Bibliothèque Nationale, Paris.)

1. Voici ces inscriptions d'après Cocquault : « Maître Jean Le Loup, qui fut maître des travaux d'icelle église l'espace de seize ans et commença les portaux d'icelle; — Gaucher de Reims, qui fut maître des ouvrages l'espace de huit ans et ouvra aux voussures et portaux; — Bernard de Soissons, qui fit cinq voûtes et ouvra à l'O, maître des ouvrages l'espace de trente-cinq ans; — Jean d'Orbais, maître des dicts ouvrages, qui commença la coiffe de l'église. »

2. La communication de M. Deneux faite à la Société des Antiquaires de France, dans la séance du 19 mars 1920, est encore inédite.

recouvrent. Ce sens admis, il était impossible de maintenir Jean d'Orbais au premier rang.



Phot. L. Doucet.

UNE SUIVANTE DE LA VIERGE
(DITE « LA PROPHÉTESSE ANNE »)
(Portail central de la façade occidentale
de la cathédrale de Reims.)

J'ai relu à mon tour les inscriptions, et j'ai voulu voir le dessin du labyrinthe de Reims, qui se conserve à la Bibliothèque Nationale¹. Il a été fait vers la fin du xvi^e siècle par l'architecte Jacques Cellier. Or, je me suis aperçu avec surprise qu'outre les quatre architectes, placés aux quatre coins, il y avait au milieu un personnage plus grand que les autres et qui semblait, lui aussi, être un architecte. Au xvi^e siècle, ce personnage était déjà usé par le pas des générations ; on ne voyait ni sa tête, ni ses mains, ni ses pieds, mais sa silhouette différait peu de celle des autres personnages ; il semblait même qu'il eût, comme les autres, une sorte de manteau court sur les épaules. M. Demaison avait écarté ce personnage incommode en affirmant qu'il représentait l'archevêque constructeur de la cathédrale. Il en était ainsi, dit-il, au labyrinthe d'Amiens. Mais rien ne prouve qu'il en fut de même au labyrinthe de Reims. Le dessin de Cellier, si vague qu'il soit, ne semble pas favorable à une pareille hypothèse : cette figure de trois quarts n'a pas l'aspect solennel d'une figure d'archevêque. Mais il est un argument qui semble décisif. Cellier, qui avait pu lire les inscriptions gravées auprès des cinq personnages, mais qui malheureusement ne les a pas reproduites, a écrit au-dessous de son dessin : « C'est le dedalus qui est dedans la nef, et les personnages qui sont dedans représentent les architectes qui ont conduit l'œuvre de l'edifice de ladicté église. » Il est

clair que pour lui les cinq personnages sont cinq architectes. Au xvii^e siècle, le chanoine Pierre Cocquault, qui a relevé les inscriptions gravées près des

1. Bibliothèque Nationale, ms. franç. 9152, f^o 77.

quatre architectes des angles, n'a pas imaginé un instant que le personnage du centre pût être un archevêque. Bien au contraire, il pense, avec quelque naïveté, que ce personnage est l'artiste qui a dessiné le labyrinthe, et s'il ne nous donne pas l'inscription qui l'accompagne, c'est qu'il n'a pu la lire. En 1779 le journaliste Havé, qui décrit le labyrinthe au moment de sa destruction, dit, lui aussi : « L'inscription de la figure du milieu est entièrement effacée. Elle doit être celle de l'architecte Libergier. » Le nom de Libergier, architecte de Saint-Nicaise de Reims, est mis ici à l'aventure ; mais il est acquis qu'aucun de nos trois témoins — qui représentent trois siècles — n'a vu au centre du labyrinthe de Reims un archevêque. Qu'en faut-il conclure, sinon que le premier architecte de Reims, celui qui avait conçu l'œuvre, était au centre ? On l'avait mis à la place d'honneur et on l'avait représenté plus grand que les autres, parce qu'en effet on le jugeait plus grand. On comprend maintenant pourquoi les quatre autres architectes nous sont représentés comme ayant travaillé seulement aux parties hautes du chœur, aux voûtes de la nef, aux portails et à la rose. Le commencement de l'œuvre nous échappait. Il y avait là un problème qu'avec toute l'ingéniosité du monde on n'arrivait pas à résoudre. L'énigme est aujourd'hui expliquée. Le premier maître de l'œuvre est resté anonyme : une fatalité a empêché son nom de sortir de l'ombre où il demeurera sans doute enfoui à jamais. Si les historiens avaient la prétention de rendre la justice, s'ils se croyaient chargés de mettre les hommes à leur rang, leurs déceptions seraient cruelles, car quelques-uns des plus grands leur resteront éternellement inconnus. *Debemur morti nos nostraque*. Résignons-nous donc à ne pas connaître le nom du maître qui a porté dans son imagination la cathédrale de Reims.

Il y a, à Reims, beaucoup d'autres mystères : il est une foule de statues



Phot. L. Doucet.

STATUE DE SAINTE HÉLÈNE
DÉNOMMÉE A TORT

« SAINTE CLOTILDE »

(Portail gauche de la façade occidentale
de la cathédrale de Reims.)

qu'on ne sait comment désigner et dont nous ne connaissons probablement jamais le vrai nom. Mais il en est qu'on peut nommer, et il est surprenant qu'on se soit mépris si longtemps sur leur véritable signification. Telles



Phot. Rothier.

STATUE DE JOB

DÉNOMMÉE A TORT « CLOVIS »

(Ébrasement de droite du portail de Saint-Sixte
à la cathédrale de Reims.)

sont les statues des contreforts de la façade à l'étage de la rose. M. Vitry a fort bien compris qu'elles commémoreraient la Résurrection du Christ. Il a vu la vérité ; toutefois il me permettra de compléter et même de corriger son explication. Les deux personnages debout près de la rose sont, on ne saurait en douter, les deux pèlerins d'Emmaüs ; le Christ, vêtu lui-même en pèlerin, les accompagne. Mais la figure de femme, placée de trois quarts sous un pinacle, ne saurait représenter la Vierge ; c'est Marie Madeleine au matin de la Résurrection, annonçant la grande nouvelle à saint Pierre qui, de l'autre pinacle, semble l'écouter. Pourquoi saint Jean fait-il pendant à saint Pierre, du côté opposé de la façade ? Parce qu'il entendit, lui aussi, la parole de Madeleine et qu'il accompagna saint Pierre au tombeau. Mais les preuves de la Résurrection se continuent sur l'autre face de chacune des tours. Du côté du Nord, le Christ montre son côté à saint Thomas qui tend la main vers la plaie. Du côté du Midi, deux Apôtres sont debout : l'un est saint Paul, à qui le Christ apparut sur le chemin de Damas ; l'autre est saint Jacques, non pas saint Jacques le Majeur, mais saint Jacques le Mineur, qui eut, lui aussi, au témoignage de saint Paul, son apparition particulière. Il avait fait vœu, ajoute la *Légende dorée*, de ne pas manger jusqu'à ce qu'il eût vu son maître ressuscité ; et le jour de Pâques, comme il n'avait pris encore aucune nourriture, le Seigneur lui

apparut et lui dit : « Lève-toi, mon frère, et mange, car le Fils de l'Homme est ressuscité d'entre les morts. » Saint Jacques, comme une sorte de grand-prêtre qu'il fut, a le manteau relevé sur la tête, et il porte à la main le bâton de foulon, instrument de son supplice. Les dix statues que nous venons d'énumérer forment le cycle de la Résurrection. Elles planent au-dessus de la

Passion représentée au portail; le Christ triomphe de la mort dans les hauteurs.

Parmi les grandes statues des trois portails, il n'en est qu'un petit nombre que nous puissions nommer avec une entière certitude. Au moins ne faut-il pas se méprendre sur celles qu'il est possible de reconnaître. Il n'y a pas, je crois, un seul interprète de la cathédrale de Reims qui ait manqué de désigner du nom de la prophétesse Anne la figure de femme debout derrière le vieillard Siméon. Elle fait évidemment partie du groupe de la Présenta-



Phot. L. Doucet.

HISTOIRE DE JOB

(PRÉTENDUE HISTOIRE DE LA JEUNE FILLE DE TOULOUSE GUÉRIE PAR SAINT REMI)

(Tympan du portail de Saint-Sixte à la cathédrale de Reims.)

tion au Temple, mais comment croire que cette élégante jeune fille, aux cheveux bouclés, soit une veuve de quatre-vingt-quatre ans, émaciée par le jeûne et visitée par l'Esprit? Nos artistes ne prenaient pas de pareilles libertés avec l'Évangile. Il suffit d'avoir regardé avec quelque attention les manuscrits et les vitraux du ^{xiii}^e siècle, pour reconnaître la jeune suivante qui accompagne d'ordinaire la Vierge au Temple. Elle apparaît plus fréquemment que saint Joseph lui-même dans cette scène de la Présentation. Au petit portail méridional de la cathédrale de Rouen, où elle fait, comme à Reims, pendant à saint Joseph, elle tient à la main, pour qu'aucun doute

ne soit possible, le cierge de la Chandeleur. Il est temps de délivrer l'aimable jeune fille de Reims de ce nom solennel qui donnait à sa jeunesse, à ses belles boucles et à son sourire l'apparence d'une faute de goût.

Nous devinons que, parmi les grandes statues des portails occidentaux, plusieurs sont consacrées aux saints du diocèse de Reims, sans que d'ailleurs nous puissions les nommer à coup sûr. On voit, au portail de gauche, tout à côté du martyr qui s'avance entre deux anges, une figure de femme couronnée. Les interprètes la désignent tantôt sous le nom de sainte Célinie, mère de saint Remi, tantôt sous celui de sainte Clotilde. Mais sainte Célinie n'était pas reine, et sainte Clotilde était vénérée à Paris plutôt qu'à Reims. Je suis convaincu, pour ma part, que cette sainte couronnée n'est autre que l'impératrice sainte Hélène, qui était devenue au Moyen âge une sainte champenoise. Au ix^e siècle, en effet, un moine de Hautvillers enleva son corps à Rome et l'apporta à son abbaye¹. L'antique monastère bénédictin de Hautvillers, qui s'élève au milieu des vignes, entre Épernay et Reims, fut un des plus célèbres de la Champagne. C'est là que furent enluminés quelques-uns des manuscrits les plus pittoresques de l'âge carolingien ; c'est là encore qu'à la fin du xvii^e siècle dom Pérignon, artiste lui aussi, inventa le vin de Champagne. Au temps où s'élevait la cathédrale de Reims, c'étaient les reliques de sainte Hélène qui étaient la gloire de Hautvillers. Les pèlerins champenois venaient demander des miracles à celle qui avait découvert miraculeusement la Croix. Sainte Hélène était si célèbre à Reims, qu'à la cathédrale le contrefort voisin du portail où s'élève sa statue est décoré de l'histoire de la Découverte de la vraie Croix. Nous avons déjà parlé de ce beau bas-relief. Sainte Hélène y apparaît quatre fois, et quatre fois elle est pareille à la grande statue du portail : elle a le même voile sur la tête, le même manteau retenu par la cordelière, le même bijou sur la poitrine. Il y a là, ce me semble, des vraisemblances qui approchent de la certitude. C'est de la même manière que s'explique, dans ce portail, la présence de la statue de saint Jean debout non loin de celle de sainte Hélène. Saint Jean, ici, c'est l'auteur de l'*Apocalypse*, dont le commencement est sculpté sur un contrefort, en pendant à l'histoire de la Découverte de la Croix. Les deux statues répondent aux deux bas-reliefs.

Un des portails de la façade du Nord, celui de Saint-Sixte ou des saints de l'église de Reims, nous offre également un bas-relief et une statue dont le sens est demeuré obscur jusqu'ici, mais qu'on peut, je crois, expliquer.

Le troisième registre du tympan raconte, dans sa partie gauche, l'histoire de Job. On le voit étendu sur son fumier, objet de pitié pour ses amis, objet

1. Voir Flodoard, *Histoire de l'Église de Reims*, livre II, chap. viii.

de dégoût pour sa femme, qui met sa main devant sa bouche. A droite, sur la même ligne, une femme et plusieurs hommes semblent prêter l'oreille au récit d'un adolescent. Un des auditeurs est assis, le regard fixe, le front soucieux. C'est, nous disent les interprètes, le commencement de l'histoire de la jeune fille de Toulouse guérie par saint Remi : les parents de la jeune possédée délibèrent pour savoir s'ils doivent la conduire au saint évêque. Un pareil épisode serait, il faut l'avouer, d'un mince intérêt, et, mêlé à l'histoire de Job, il deviendrait tout à fait incompréhensible au spectateur. Tel n'est pas, en effet, le sens de cette scène. L'artiste nous raconte tout



Phot. L. Doucet.

HISTOIRE DE JOB

(Tympan du portail de Saint-Sixte, à la cathédrale de Reims.)

simplement ici le début de l'histoire de Job. Un messenger arrive des champs, entre dans la maison du patriarche et lui annonce que le malheur vient de s'abattre sur lui : des Sabéens ont enlevé ses bœufs et ses ânesses et passé ses serviteurs au fil de l'épée. Job assis reste silencieux, mais sa femme joint les mains et se désole. Trois messagers vont bientôt suivre le premier pour annoncer au patriarche qu'il a perdu ses brebis, ses chameaux, enfin tous ses enfants. C'est alors seulement que Job se lèvera et déchirera son manteau. Le troisième registre du tympan est donc consacré tout entier à l'histoire de Job.

Cette explication admise, voici quelle en est la conséquence. Que l'on

compare le Job assis du bas-relief à la statue du portail qui se dresse au côté droit de saint Remi. Même type physique, même calotte sur la tête, même manteau jeté sur une tunique largement échancrée sous les bras. La conclusion semble s'imposer : le mystérieux voisin de saint Remi, où l'on veut voir Clovis, — comme si Clovis pouvait être représenté avec une calotte et un nimbe ! — ce personnage énigmatique ne peut être que le patriarche Job. Rien d'ailleurs de plus naturel. Les statues rangées des deux côtés du portail



UN DES AMIS
DE JOB
(DÉTAIL
DE L'HISTOIRE
DE JOB)

(Tympan du portail
de Saint-Sixte,
cathédrale de Reims.)

sont les héros mêmes qui ont été célébrés dans les registres du tympan : saint Nicaise, sainte Eutropie sa sœur, saint Remi, et enfin Job. Ce Job en costume du ^{xiii}^e siècle est de la plus aimable naïveté. C'est un riche bourgeois de Reims, un grand propriétaire de vignes qui a été ruiné par la grêle et qui, par surcroît, est devenu lépreux. Ainsi conçu il était plus près des chrétiens du ^{xiii}^e siècle que le formidable poète du désert qui discute avec Dieu.

III

Cet admirable album, qui nous met le monument sous les yeux, sera bientôt fécond. Toutes sortes de vérités en sortiront. Que l'on publie des recueils semblables sur quelques-unes de nos cathédrales, et bientôt l'histoire de la sculpture française au ^{xiii}^e siècle pourra s'écrire. Déjà s'achève l'album de M. Houvet, consacré à la cathédrale de Chartres, que nous avons annoncé aux lecteurs de la *Gazette*¹. Il n'est pas moins beau et ne sera pas moins utile que celui de la cathédrale de Reims. Ils se complètent l'un l'autre et s'éclaireront. Voici ce qu'une première étude m'a fait apercevoir.

En comparant leurs planches, on acquiert la conviction que les plus anciens sculpteurs de Reims ont demandé des modèles à Chartres. On a remarqué depuis longtemps que les statues archaïques de la façade occidentale de Reims s'inspiraient des étonnantes statues figuratives du portail septentrional de Chartres. La confrontation des planches rend les ressemblances plus frappantes encore ; les deux Siméon, par exemple, sont presque identiques ; mais cette confrontation rend sensibles aussi les dissemblances. Le canon des proportions est différent. Les statues de Reims qui, vers 1250, devinrent l'élégance même, ont commencé par être trop courtes.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, p. 109.

Les trois portails septentrionaux de Chartres furent les modèles que les artistes de Reims eurent d'abord sous les yeux. Au portail du Nord, ils en imitèrent quelques figures. Il me paraît certain que la *Sainte Eutropie* de Reims reproduit la *Sainte Élisabeth* de Chartres : même voile sur la tête, même chevelure ondulée, même jet de la draperie, attitude presque identique. Les plis serrés de Chartres se retrouvent à Reims, mais plus profon-



Phot. E. Houvet.

HISTOIRE DE JOB

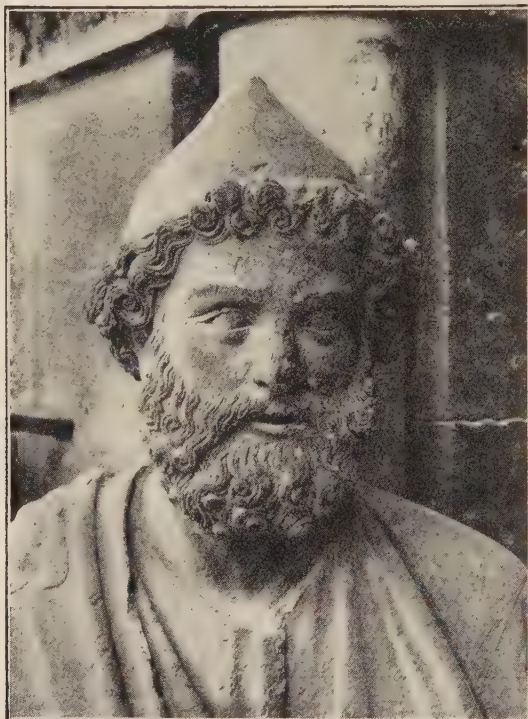
(Portail Nord de la cathédrale de Chartres.)

dément creusés, plus colorés, plus riches d'ombres et de lumières. La filiation des deux écoles semble clairement écrite.

L'imitation la plus curieuse est celle du bas-relief de Job, imitation fort peu littérale assurément, mais que quelques traits typiques rendent indéniable. A Reims, comme à Chartres, un des amis de Job médite en prenant sa barbe à pleine main. Dans les deux compositions, Job, la jambe gauche relevée, est étendu sur son fumier de la même manière. Le démon, le masque tordu par un affreux rictus, met la main droite sur la tête de Job, la main gauche sous la plante d'un de ses pieds¹, ce qui veut dire que

1. A Reims, le pied de Job et la main du démon sont brisés, mais les lignes générales ne laissent aucun doute sur l'aspect primitif.

« Satan frappa Job d'un ulcère malin, depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête¹ ». De pareils traits ne s'inventent pas deux fois. La présence vraiment étrange de cette histoire de Job au milieu de la légende de saint Remi s'explique probablement par l'admiration que le bas-relief de Chartres inspirait aux artistes de Reims, — admiration parfaitement justifiée, car, si habile que soit le sculpteur de Reims, il est demeuré au-dessous



Phot. L. Doucet.

UN PROPHÈTE (DÉTAIL)

(Portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims.)

grand. Son patriarche chauve, qui racle ses ulcères avec un tesson, qui demeure impassible sous la griffe de Satan enfoncée dans son crâne, est presque aussi grandiose que le Job de la Bible.

Les artistes de Reims ne s'inspirèrent pas seulement des portails septentrionaux de Chartres ; ils s'inspirèrent aussi d'un des portails du Midi, celui du *Jugement dernier*. On ne croirait guère, à première vue, que ce portail du *Jugement* de Reims, où les figures admirables abondent, où l'art est tout près de son point de perfection, doive quelque chose à l'œuvre encore archaïque des maîtres de Chartres. Mais une étude attentive ne permet guère d'en douter. Peu de figures ont été réellement imitées. Mais l'inspiration de

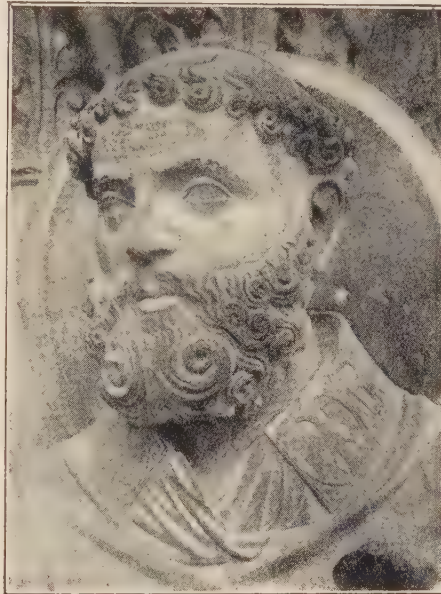
Chartres est partout. Le Christ montrant ses plaies — qui est de beaucoup la partie la plus ancienne du portail de Reims — reproduit presque exactement celui de Chartres. Quelques années à peine séparent les deux œuvres. Les six *Apôtres* de Reims qui s'alignent des deux côtés du portail paraissent fort différents des *Apôtres* de Chartres, et le sont en effet. Par leur physionomie accentuée, par les plis profonds de leurs tuniques, ils annoncent une autre époque de l'art. Pourtant, les *Apôtres* si grandioses de Chartres demeurent

1. Job, II, 7.

raient, pour ces maîtres plus jeunes, les Apôtres par excellence. Ils ont reproduit plusieurs traits de ces grands modèles avec une fidélité respectueuse. Saint André, la tête légèrement penchée, porte sa croix de la même manière¹. Saint Jacques a la panetière en sautoir, l'épée dans le fourreau serrée contre la poitrine. Il serait tout à fait semblable à son original s'il ne tenait dans sa main gauche le livre des Évangiles, — différence qui se remarque aussi entre les deux saints Paul². Mais c'est dans les registres du tympan de Reims que se reconnaissent surtout la pensée et l'imagination des maîtres de Chartres. On ne s'en était pas aperçu jusqu'ici, parce qu'on n'avait pas sous les yeux, comme nous les avons aujourd'hui, les voussures du portail de Chartres. Ce sont les inventions de ces voussures que les maîtres de Reims ont répandues dans leur tympan. C'est à Chartres qu'ils ont vu un ange apporter les âmes dans le sein d'Abraham, à Chartres qu'ils ont pris ce détail charmant des anges donnant la main aux bienheureux, à Chartres qu'ils ont emprunté ces morts enjambant leur tombeau, le linceul sur la tête, ou se levant les mains jointes, dans l'attitude de la prière. Mais ce qui, à Chartres, n'était qu'une belle pensée, revêtue d'une forme encore rude et parfois incorrecte, est devenu presque toujours, à Reims, une merveille de noblesse et de pureté³.

Ainsi, pendant au moins un quart de siècle, les maîtres de Reims ont eu les yeux fixés sur les portails de Chartres. Cette œuvre, où il y a tant de génie, restait pour eux le grand modèle, et ils ne cessaient, malgré toute leur science, de lui demander des inspirations.

Mais si Reims a imité Chartres, Chartres, à son tour, a imité Reims. Les deux dernières statues élevées à Chartres au portail méridional, celle de



Phot. E. Houvet.

STATUE DE SAINT AVIT (DÉTAIL)
(Portail Sud de la cathédrale de Chartres.)

1. A Chartres, la barre horizontale de la croix est brisée.

2. Imitée à Reims, la série des *Apôtres* de Chartres le fut aussi à la façade d'Amiens.

3. Certains traits du portail de Reims (les damnés réunis par une longue chaîne et entraînés par un démon) viennent de Notre-Dame de Paris.

Saint Avit et celle de *Saint Laumer*, portent visiblement l’empreinte de l’art de Reims. La statue de *Saint Avit* est particulièrement curieuse. L’artiste qui l’a sculptée avait étudié avec soin la tête du beau *Prophète* de Reims coiffé du bonnet grec qui s’élève près de la *Reine de Saba*. Il est revêtu, comme on le sait, d’une magnifique draperie antique, mais la tête, avec ses cheveux et sa barbe minutieusement bouclés, est beaucoup plus voisine de l’art français que de l’art grec. Or, cette tête du *Prophète* de Reims est presque celle du *Saint Avit* de Chartres. La figure, large, est construite de la même manière; la barbe et les cheveux sont faits d’ingénieuses volutes percées d’un trou dont le dessin est presque identique, avec cette différence, toutefois, qu’elles sont moins serrées, plus largement traitées à Chartres qu’à Reims. Là s’arrêtent les ressemblances, car le vêtement sacerdotal de saint Avit, à plis transversaux, est fouillé tout autrement que le manteau du *Prophète*. Cette figure de *Saint Avit*, que l’on datait, sur de vagues impressions, de la fin du ^{xiii}^e siècle, est donc beaucoup plus ancienne. Elle n’est postérieure que de très peu d’années au *Prophète* de Reims, qui doit être lui-même de 1250 environ.

Cette rapide esquisse indique ce qu’on peut attendre de ces grands recueils, qui vont, nous l’espérons, se multiplier. C’est la tâche d’à présent. Aucune n’est plus digne de tenter un archéologue et un éditeur. L’histoire de l’art français en sortira, et bientôt celle de l’art européen, car la France fut au ^{xiii}^e siècle l’éducatrice de l’Europe.

Mais l’album de Reims sera bien autre chose encore qu’un instrument de travail. Il ressuscitera pour le monde civilisé ce que la barbarie a détruit. Un tel livre fera rayonner le génie français au dehors. Il fortifiera aussi, s’il est possible, le sentiment français au dedans, car, comme le disait Rodin : « Le pays ne peut pas périr tant que les cathédrales seront là; ce sont nos Muses, ce sont nos Mères. »

ÉMILE MALE

L'ORIENTALISME DE CHASSÉRIAU

« Quelque chose qui soit royal et qui reste. »

TH. CHASSÉRIAU.



ARABE, DESSIN A LA PLUME
PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

Chassériau n'eut pas à découvrir l'Orient. Il le portait en lui.

Lorsqu'en 1846, le portraitiste d'Ali-Hamed entreprit le pèlerinage de Constantine, ce ne fut pas pour le seul plaisir de peindre « une selle d'un ton argenté, un haïck à raies soyeuses, une gandoura lilas avec des arabesques d'or¹. » Certes, ce pittoresque ne le laissa pas plus insensible que ses devanciers, les Delacroix, les Decamps. Quelques semaines après la mort de Chassériau², Gautier, son grand ami, évoquait, en un tableau ému, « le petit divan où il se reposait quelquefois, les yatagans, les kandjars, les poignards persans, les pistolets circassiens, les fusils arabes, les vieilles lames de Damas, niellées de versets du Coran,

les armes à feu enjolivées d'argent et de corail, tout ce charmant luxe barbare, amour du peintre. »

De « ces fêtes de couleurs » l'artiste a pris sa part, et il serait vain de

1. Notes de Chassériau, publiées par V. Chevillard.

2. *L'Artiste*, mars 1857.

dissimuler l'influence que le voyage en Afrique eut sur sa palette. « Je vis dans les Mille et une Nuits, » écrivait-il à son frère en mai 1846. « Je crois pouvoir en tirer un vrai parti pour mon art. Je travaille et je regarde. »

Comment ne pas opposer à ce cri d'enthousiasme l'humeur découragée d'un Delacroix, envoyant à Pierret, de Tanger, quelque quatorze années auparavant¹, ces lignes auxquelles l'avenir devait donner un si éclatant démenti : « Je suis sûr que la quantité assez notable de renseignements que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je les trouve, ce sera comme des arbres arrachés de leur sol natal ; mon esprit oubliera ces impressions et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et vous assassine de sa réalité » ?

Rien de surprenant qu'un Eugène Delacroix, dont les sympathies allèrent tout d'abord à l'école anglaise et dont le génie intellectuel et plastique hanta longtemps la Nuit du Walpurgis, ait éprouvé, aux pays du Moghreb, une telle sensation de dépaysement. Quand il parle d'« arbres arrachés de leur sol natal », on peut croire qu'il songe à lui-même.

Quelle différence d'accent dans les notes jetées sur ses carnets par Théodore Chassériau !

« Ne pas craindre un grand éclat ; rien ne brille plus que la nature, rien n'est plus radieux... »

« Velours vert, étoffes jaunes, coiffures de toutes les couleurs, bleu vif, rouge mauve, souvent noir, c'est très beau, les figures colorées et puissantes sur des fonds blancs, les couleurs vives et orientales... »

« A Alger, la mer bleue, la ville comme du stuc ou du marbre blanc ; l'horizon rose et bleuâtre ; au-dessus de la mer, le ciel bleu, léger et lumineux, un peu opale ; des vieillards à faces orientales singulières, vigoureusement peintes, sur les murs blancs ; les enfants d'une beauté pure, le fond du teint rosé et pâle ; les maisons blanches souvent dans la demi-teinte avec des tons argentés ou dorés ; le ciel d'un bleu pur et transparent ; les poutres qui soutiennent les constructions quelquefois noircies, ce qui relève par la vigueur tout l'ensemble ; quand le soleil frappe un endroit, le faire étinceler d'une lumière dorée ; le fond des portes d'un noir brun et vigoureux. »

Quel enthousiasme ! Non, le jeune Chassériau ne découvre pas l'Orient. Il le retrouve. S'il fut jamais déraciné, ce ne fut point sous ce « ciel, d'un bleu exquis ».

Cette terre d'Afrique, où il aborde à vingt-six ans, son père, Benoît Chassériau, l'a foulée avant lui. Précocement comme le sera son fils Théodore, à vingt

ans il est contrôleur des finances à l'armée d'Orient, administrateur de deux provinces de la Haute-Égypte, prend part à l'expédition de Saint-Domingue, devient trésorier général, secrétaire général de cette colonie, et, à dater



PORTRAIT D'ALI-HAMED, KHALIFAT DE CONSTANTINE

PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Musée de Versailles.)

de 1807, lancé en pleine aventure, ministre et favori de Bolivar, se voit, à son retour à Paris, en 1822, chargé par M. de Chateaubriand d'une mission diplomatique en Amérique du Sud, et quitte l'Europe pour ne plus la revoir.

Cette même année 1846 voit le fils renouer, à Constantine, avec ses origines exotiques et le père, consul à Porto-Rico, s'éteindre dans les palmes et sous le soleil des Antilles.

C'est sous ce soleil, on le sait, au Limon, dans la presqu'île de Samana, que Théodore Chassériau naquit, le 20 septembre 1819. Sa mère, Marie-Madeleine Couret de la Blaquièrre, fille d'un propriétaire français de Saint-Domingue, lui avait transmis, avec son sang ardent, le goût originel de la morbidesse créole, l'amour des attitudes voluptueuses et félines, des mains souples et étirées, des visages allongés, des bouches charnues, des longs yeux fardés et dormants, des épidermes ambrés ou bronzés, et aussi des carnations mates, de ce blanc défaillant des tubéreuses et des magnolias.

Ces Antilles maternelles, auxquelles on l'arracha dès sa troisième année, le peintre de *Sainte Marie l'Égyptienne* et du *Tepidarium* les recherchera toute sa vie — cette vie qui flamba si vite, mais si haut, comme un grand feu d'herbes sèches dans la savane.

Devant cette brève et magnifique destinée, on songe à ces exilés, dont parle Virgile, qui tendent éternellement — avec un tel désir! — leurs mains « vers l'autre rive ». Lui aussi, Chassériau, ne cessa de tendre les mains vers l'autre rive, vers la rive bienheureuse, entrevue dans les limbes de la petite enfance.

La Grèce qu'il apprit à vénérer chez M. Ingres, ce fut la Grèce d'Asie. Les scènes bibliques qu'il représenta, autant d'occasions de revivre l'existence de la tente et du désert. Ce qui le séduisit le plus dans Shakespeare, ce fut le More Othello et Venise la rouge. Son *Macbeth* même n'est-il pas plus Sarrazin que Calédonien? S'il déserta l'atelier du maître de l'*Apothéose* pour passer dans le camp d'Eugène Delacroix, ce fut à cause du voyage au Maroc, de la *Noce juive*, des *Femmes d'Alger* et de *Mouley-Abd-er-Rhaman*. Cet amant passionné n'aima qu'à travers l'Orient, et la *Jeune femme sortant du bain*, sœur de l'admirable *Baigneuse* d'Avignon, cette splendide et charmante Alice Ozy, ne lui apparut sans doute jamais plus désirable que sous l'aspect d'une beauté de harem près de laquelle s'empressent deux esclaves mauresques.

A propos du *Tepidarium*¹, testament sensuel qui tient dans l'œuvre de Chassériau la place singulière qu'occupe le *Bain Turc* dans l'œuvre d'Ingres, Paul Mantz a démêlé à quel point l'idéal féminin du jeune créole était oriental : « Loin de respecter les formes consacrées de l'élégance antique, il s'était fait... un modèle de femme incessamment pareille à elle-même... où l'ovale allongé de certaines races d'Orient se combine avec la tristesse mala-

1. Salon de 1853. Musée du Louvre.

dive et les yeux agrandis des ces poétiques créatures que nous rencontrons dans les salons et dans les rues, et qu'il nous serait doux d'aimer, non parce qu'elles sont belles, mais parce qu'elles souffrent¹. »

Lorsque, dans la fleur de son âge et de son génie, Théodore Chassériau mourut d'avoir trop aimé ces femmes « aux yeux de gazelle », l'Orient vint s'incliner sur la tombe de son peintre prédestiné. Avec la gravité de la douleur musulmane, un Arabe en grand burnous noir suivit le convoi de l'ami d'Abd-el-Kader, de Bou Maza, du khalifat de Constantine, et de sa main brune, tatouée de versets coraniques, jeta de l'eau bénite au cercueil et suspendit à la chapelle funéraire une couronne d'immortelles du Moghreb.

Ce regard enchanté, grave et souffrant, cet ovale allongé, ces pommettes légèrement saillantes, cette bouche charnue comme un fruit voluptueux, cette grâce exotique, languissante et pensive, que Théodore Chassériau ne cessera de poursuivre, au cours de son existence haletante, nous trouvons déjà tout cela dans les premières effigies que le jeune artiste peignit de lui-même, en 1836², en tenue de travail dans son atelier de la



BÉDOUINE PORTANT UNE URNE
AQUARELLE PAR THÉODORE CHASSÉRIAU
(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

1. *L'Artiste*, octobre 1856.

2. Collection Arthur Chassériau. Portrait gravé par Bracquemond.

rue Saint-Augustin, et en 1838¹, sanglé dans l'impeccable redingote à grands revers du dandy.

C'était le temps (1836) où le départ d'Ingres pour Rome le laissait sans maître, à seize ans ! Nul doute que le peintre des *Odalisques*, si curieux des arts d'Extrême-Orient, n'ait reconnu, dès l'abord, que, selon l'expression de Paul de Saint-Victor, son élève aimerait à « parer la Vénus antique de bijoux barbares ». Quand, pour la *Tentation de Jésus-Christ*, qu'il prépare à la Villa Médicis, Ingres a besoin d'une tête de nègre pour la figure de Satan, ce n'est ni à Lehmann, ni à Flandrin, ni à Amaury-Duval qu'il demande ce travail, mais au petit créole de Samana, plus apte que quiconque à sentir l'étrange caractère de la beauté noire².

Après les essais des Salons de 1836 : ce *Retour de l'Enfant prodigue*³, peint par l'enfant prodige, de 1837 : ce *Ruth et Booz* qu'on n'a pu retrouver, après les voyages dans le Midi, en Belgique, en Hollande, c'est l'Orient, l'Orient grec, qui triomphe déjà au Salon de 1839, avec la *Vénus Anadyomène*⁴, la déesse tordant ses cheveux humides dans un site marin, austère, éternel, qui évoque obstinément certain promontoire de cette île de Milo, d'où venait de jaillir, peu d'années auparavant, le corps marmoréen d'Aphrodite.

Mais dans l'autre envoi de Chassériau au même Salon, dans cette *Suzanne au bain*, que la générosité d'Alice Ozy nous permet d'admirer au Louvre, combien la Bible se prête mieux encore à la grave fantaisie du jeune orientaliste !

En 1857, Théophile Gautier, qui avait été des premiers à saluer un maître dans cet artiste de vingt ans, insistait sur cet exotisme des premières productions de Chassériau : « Nous avons retrouvé une de nos prédilections, la *Suzanne et les vieillards*, cette figure d'un type si orientalement biblique, dont la blanche nudité semblait deviner les regards ardents attachés sur elle et frissonner dans son inquiète pudeur ! Jamais le peintre n'a réalisé plus heureusement ce beau exotique qui était son idéal et dont il avait un sentiment si profond... »

Les temps sont proches où le néophyte va renier son dieu, où l'appel des tropiques, où les soupirs d'une nature frémissante et alanguie l'emporteront sur toutes les règles. En 1840, le créole Chassériau se sépare, non sans éclat, d'Ingres le Romain. Et chose singulière et profondément éloquente, c'est à Rome même, sous les auspices des dieux morts, dans le morne décor des

1. Collection Arthur Chassériau.

2. L'étude de Chassériau se trouve aujourd'hui au Musée de Montauban.

3. Musée de La Rochelle.

4. Musée du Louvre. Lithographiée par Chassériau (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 157). Voir l'étude de M. Paul Jamot sur *La Vénus marine de Chassériau* (*Revue de l'art ancien et moderne*, juillet-août 1920).

Sept Collines, qu'entre l'élève de prédilection et le maître vénéré, le divorce émouvant se produit.

On connaît la belle lettre du 9 septembre 1840, où le jeune Chassériau, repoussant l'impérieuse férule de son directeur, lance vers la vie un cri si déchirant : « Je regarde Rome comme l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre, comme une ville où l'on doit beaucoup réfléchir, mais aussi comme un tombeau... Ce n'est pas à Rome que nous



CAVALIER ARABE, AQUARELLE PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

pouvons voir la vie actuelle, et quand on reste les yeux toujours tournés vers le passé, on risque beaucoup de rester, en ses œuvres, dans une agréable béatitude qui vous endort...

« Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports, *jamais nous ne pourrions nous entendre*. Il a vécu ses années de force et n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque ; il est dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps... »

Eternel différend entre l'immobile vieillesse et la jeunesse impatiente. Bientôt Ingres dira, quand on voudra le rapprocher de son ancien élève, devenu un maître : « Ne me parlez jamais de cet enfant-là ! »

Dès lors, Théodore Chassériau ne tendra plus qu'à s'affranchir des formules ingristes, devenues académiques. Le spectacle de la vie, d'une certaine vie aristocratique et orientale, suffira à le séduire, à l'inspirer, à l'acheminer vers un art de plus en plus empreint de réalité et de rêve.

Lorsqu'en cette même année 1840, au cours de ce même séjour à Rome, il peint le portrait de Lacordaire¹, c'est dans un sentiment nettement *méditerranéen*. Il n'est pas jusqu'à la couleur dépouillée, sobre comme les tons de la nature méridionale, qui ne dénonce l'influence d'un tempérament invinciblement tourné vers les pays du soleil. « Peu de tons, » notera un jour Chassériau, « de la force, de l'éclat dans l'harmonie et c'est tout. »

En contemplant cette attachante physionomie d'inquisiteur, on ne peut s'empêcher de songer à un autre maître, venu d'Orient, trois siècles auparavant, au Crétois Domenico Theotocopuli, à ce Greco dont, bien avant MM. Zuloaga et Maurice Barrès, le jeune créole avait pénétré le secret. — « Un maître interprété par un maître », déclarait M. Ingres en examinant une copie du Greco par Chassériau.

Ainsi, spontanément, dès ses premiers pas, le fils de l'ancien contrôleur à l'armée d'Égypte cherchait à s'approprier les trésors du plus oriental de nos vieux maîtres. Déjà, sans y songer, l'apprenti tentait de ressouder le chaînon brisé des anciennes traditions. La vision mozarabe du peintre de Tolède éveillait en lui des échos, des tendances, des souvenirs que l'exil d'Occident n'avait pu abolir. Magique révélation, coup d'archet souverain qui devait ramener Théodore Chassériau vers ses origines ancestrales et influencer les suprêmes floraisons de son art.

Cet orientalisme si sincère, si natif, si peu convenu, ne soyons pas surpris qu'à l'exception de Gautier et de Paul de Saint-Victor il ait dérouté la plupart des contemporains. Lorsqu'elle parut au Salon de 1842, cette admirable *Esther*² dont l'étrangeté nous semble aujourd'hui si séduisante, déconcerta bien des critiques qui ne voyaient l'Orient qu'à travers les grandes « machines » d'Horace Vernet. « Pourquoi », demandait Wilhelm Tenint, « cette figure allongée, ces yeux hagards, cet air sauvage ? » — Pourquoi, aurait-on pu répondre à cet Aristarque, l'Asie existe-t-elle et l'ignorez-vous à ce point ?

Les *Deux Sœurs*³, ce chef-d'œuvre que le Louvre doit à la pieuse et inlas-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 21.

2. Collection Arthur Chassériau (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 169).

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 470.

sable générosité de M. le baron Arthur Chassériau, héritier d'un grand nom, et sur lequel bien des dépositaires d'un nom illustre devraient prendre exemple, les *Deux Sœurs* ne sont pas d'un goût moins exotique. Sur le vert fleurissant de la tapisserie, drapées dans le *schall* garance, deux jeunes créoles, les sœurs de l'artiste, Adèle et Aline, nous regardent de leurs yeux graves. Selon sa formule, en traçant sur la toile ces chers visages d'exilées, Chassériau a surpris « la beauté éternelle et choisi la minute heureuse ». Ce qu'Ar-



ÉCOLE ARABE A CONSTANTINE, AQUARELLE PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

sène Houssaye, dans la *Revue de Paris*, considérait comme le « parti pris de la laideur » n'était que la recherche « des effets forts et nets », marque d'une nature formée aux pays de soleil, puis sévèrement disciplinée par *le plus asiatique de nos maîtres*, M. Ingres. Les rapports austères de ces rouges, de ces verts et de ces bistres, la grâce fiévreuse des longs yeux rêveurs sous l'arc sinueux des sourcils, le frémissement des narines, la pulpe charnue des lèvres, l'élégance aristocratique des mains longues et étroites, le modelé du visage inquiet d'Adèle, plus ambré, plus de *là-bas*, et jusqu'à la rose qui

s'effeuille à son corsage, une rose qui prouve qu'à l'école d'Ingres l'artiste a savouré le charme des flores chinoises et japonaises, tout témoigne que Théodore Chassériau a réalisé, dans cette œuvre attendrie, ce « beau exotique » qui était son idéal et dont il avait un sentiment si profond.

La décoration de la chapelle dédiée à sainte Marie l'Égyptienne¹ dans l'église Saint-Merri fut encore pour le jeune maître une occasion d'affirmer, de façon éclatante, ses goûts natifs, invinciblement tournés vers l'Orient. Faut-il voir un pur hasard dans le fait que fut confiée au fils du contrôleur des finances à l'armée d'Égypte l'histoire de la belle courtisane alexandrine, dont la *Légende dorée* nous conte la touchante conversion ? L'Égypte, Jérusalem, le désert, une hétaïre africaine, repentie et transfigurée, il y avait là de quoi séduire le génie voluptueux et grave de Théodore Chassériau.

Combien un tel sujet devait convenir à l'artiste, Théophile Gautier nous le fait sentir rien qu'en décrivant la décoration de droite : « C'est le moment où, repoussée de l'entrée du temple par une force mystérieuse, elle s'arrête, pensive, inquiète, honteuse, troublée et déjà presque repentante ; autour d'elle s'écoule en deux ruisseaux la foule bigarrée, africaine, asiatique, européenne, costumée dans un goût demi-antique, demi-barbare.

« La jeune femme est debout, la tête inclinée, la main appuyée à l'angle du piédestal d'une Madone byzantine ; des bagues singulières, aigues-marines, chrysoprases, chargent ses doigts effilés ; de grands anneaux tremblent ou sautillent à ses oreilles, une longue tunique d'un rose pâle enveloppe son corps avec des plis d'une grâce sévère que recommandait l'endroit où la scène est peinte. Pourtant, M. Théodore Chassériau, sans sortir des scrupuleuses convenances de l'art et de la religion, a su, par une certaine folie d'ornements et de bijoux, faire suffisamment comprendre que Marie d'Égypte, avant d'être une sainte, était un peu plus que mondaine². »

Dès lors, Chassériau ne résiste plus à l'appel natal. La lumière de Venise qui frémit dans sa belle suite d'*Othello*, dans ces quinze eaux-fortes où la libre pointe fouille si profondément les noirs transparents et réserve avec tant d'éclat les blancs purs et chauds³ ; la reine d'Égypte elle-même, symbole héroïque de l'Orient voluptueux et funèbre, la *Mort de Cléopâtre*⁴, œuvre

1. Terminée en 1843. Peintes à l'huile sur enduit, ces peintures sont malheureusement dégradées par le salpêtre et, malgré de multiples restaurations, vouées à la destruction. Le seul moyen de les sauver serait de les transporter sur toile et de les attribuer à un musée de la Ville de Paris, au Petit-Palais, qui possède déjà les esquisses de Chassériau.

2. *La Presse*, 1843.

3. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 241.

4. Retrouvée récemment par M. le baron Arthur Chassériau, la tête de la servante, qui se tenait debout au centre de la composition, a fait l'objet d'une communication de M. Paul Jamot à la Société de l'Histoire de l'Art français.

splendide, si nous en jugeons par l'eau-forte exécutée par l'artiste, mais détruite par celui-ci après l'exclusion de cet ouvrage par le jury¹, nous introduisent tout naturellement auprès d'*Ali-Hamed, khalifat de Constantine*,



JUIVES DE CONSTANTINE BERÇANT UN ENFANT, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Collection de M. Christoffe.)

dont le portrait équestre, peint par Chassériau (Musée de Versailles), voisina, au Salon de 1845, avec l'effigie de *Muley-Abd-er-Rahman, sultan du Maroc*.

C'en est fait. Désormais, Chassériau sera invariablement incriminé de

1. Au Salon de 1845.

« détrousser » Delacroix. Le mot est de Baudelaire, et l'on s'étonne qu'un critique aussi subtil ait pu être abusé par cette seule coïncidence que deux artistes figuraient au même Salon avec deux scènes analogues, deux représentations de grands chefs musulmans,

Si des tableaux comme *Macbeth rencontrant les sorcières* (Louvre) ou les *Chefs arabes se défiant* (Louvre) nous troublent par leur imitation trop littéraire du dessin hachuré et de la palette rutilante de Delacroix, il suffit d'avoir vu, l'un au Musée de Toulouse, l'autre au Musée de Versailles, ces deux chefs-d'œuvre, *Muley-Abd-er-Rahmann, sultan du Maroc* et *Ali-Hamed, khalifat de Constantine*, pour saisir à quel point ils sont dissemblables.

Peint avec une admirable sobriété, et le plus souvent à l'aide de tons purs, ce qui surprend chez le maître de la *Prise de Constantinople* et ce qui confère à la matière fluide et déliée une fraîcheur imprévue, le portrait du sultan du Maroc s'offre à nous comme la plus savante harmonie colorée, réalisée par Eugène Delacroix. Comment se caractérise cette harmonie, Baudelaire l'a saisi tout de suite. Comme tant d'autres, il ne s'est pas laissé entraîner par l'audacieux effet du parasol vert sur le bleu puissant du ciel. Ce qu'il a judicieusement admiré dans « ce tableau du grand coloriste », c'est qu'il fut, « malgré la splendeur des tons », « gris comme la nature, gris comme l'atmosphère de l'été, quand le crépuscule étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet¹ ».

Combien la touche encore timide du jeune Chassériau (il avait alors vingt-six ans) était encore loin de cette palette souveraine, combien les deux méthodes de composition et d'exécution différaient ! — Delacroix campant simplement, seul à cheval, sous le parasol du Prophète, devant les remparts de la ville sainte, le sultan du Maroc, entouré de ses caïds et de sa garde, et diluant, une fois de plus, la sécheresse des lignes dans la magie de l'atmosphère, « l'idée d'une ligne », comme il l'a écrit, « ne lui venant pas à l'esprit » ; Chassériau, dressant, comme hanté par le souvenir d'un Paolo Uccello, « cette défilade de chevaux et ces grands cavaliers » chez lesquels Baudelaire démêlait cependant « quelque chose qui rappelle l'audace naïve des grands maîtres ».

A quel point la technique du peintre d'*Ali-Ahmed* contraste avec celle du portraitiste de *Muley Abd-er-Rahmann*, nul ne l'a mieux établi que Thoré, quand il a voulu, sans doute sur les indications de Chassériau, nous montrer ce qui séparait Ingres de son disciple rebelle : « Chassériau », dit-il, « ne se sert du procédé de M. Ingres qu'après avoir modelé l'intérieur de ses figures, tandis que le système orthodoxe consiste à sculpter d'abord un galbe géomé-

1. Baudelaire, *Curiosités esthétiques : Salon de 1845*.

trique qu'on assouplit ensuite plus ou moins de couleur plate. Chassériau, au contraire, accuse premièrement la forme de ses images par la relation des couleurs et la dégradation de la lumière, et quand sa figure resplendit, il cerne les contours par des lignes de bistre et par des accents vigoureux de dessin linéaire. Les maîtres vénitiens et espagnols ont souvent employé ces artifices de rehauts extérieurs. Par ce moyen complexe, M. Chassériau exprime purement les plus belles formes en leur conservant la splendeur du ton local¹. »



DANSE DU MOUCHOIR, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

Ali-Hamed, devenu l'ami de son portraitiste, l'appela à Constantine, où Chassériau se rendit en 1846, la même année que Fromentin entreprenait son premier pèlerinage au pays du Moghreb.

Avec quelle ferveur filiale le peintre de *Suzanne* et d'*Esther* aborda les terres saintes du soleil, ses carnets nous l'ont révélé. « J'ai vu », écrit-il à son frère², « des choses bien curieuses, primitives et éblouissantes, touchan-

1. Salon de 1847, dans le *Constitutionnel*.

2. De Philippeville, le 13 juin 1846.

tes et singulières. Dans Constantine, qui est élevée sur des montagnes énormes, on voit la race arabe et la race juive comme elles étaient à leur premier jour... J'ai pris des notes et avec le souvenir j'espère ne rien oublier. »

Ces notes existent encore. Dans sa belle collection, si diminuée pourtant au profit du Louvre, M. le baron Arthur Chassériau conserve ces merveilleux croquis, ces taches hâtives, ces nerveuses mines de plomb, ces aquarelles, ces gouaches fébriles, qui nous permettent de partager l'émotion de Théodore Chassériau devant la « fête arabe » : cette *Bédouine* en violet, portant l'urne sur la tête, surprise en plein mouvement ; ce *Caïd partant pour la fantasia*, dont le cheval, à la croupe lavée de rouge et de bleu, marche si bien¹ ; ce beau *Cheval harnaché*, rehaussé d'aquarelle sur un papier bistre, la gouache donnant les lumières ; cette charmante *Baigneuse arabe*, d'une grâce si exotique ; ce *Chef du désert* au visage grave et passionné, cette *École à Constantine*, d'une facture si nouvelle avec ses enfants accroupis, ses ogives d'un blanc aveuglant, sa mise en page si inattendue, qu'on songe devant elle à des artistes très récents, par exemple aux impressions d'Orient d'un Charles Dufresne.

Magnifiques matériaux, rassemblés au cours d'un voyage de plusieurs mois, d'un assez long séjour à Constantine, d'une incursion à travers les trois provinces sur les confins de la Tunisie et du Maroc. La riche moisson va lever. Les onze années qu'il lui reste à vivre, Chassériau va les consacrer presque uniquement à l'Orient, et particulièrement aux pays du Moghreb qui lui inspireront, jusqu'à sa fin prématurée, une cinquantaine de peintures.

Ce sont le *Sabbat des Juifs* (Salon de 1848), dont le sort est malheureusement inconnu ; la *Femme maure allaitant*², le visage absent, les grands yeux animaux si loin de l'enfant cramponné à son sein ; cette scène charmante, *Juives de Constantine berçant un enfant*³, les deux belles jeunes femmes balançant le petit moïse suspendu au plafond par des câbles ; les *Chefs arabes se défiant au combat singulier*⁴, où l'influence de Delacroix, violemment dénoncée par les Goncourt, n'est que trop évidente : subordination de la ligne à la tache, dessin hachuré du guerrier qui gît, poignardé, au premier plan, virtuosité des tons décomposés et putrides. C'est la *Jeune femme sortant du bain*⁵, peinte d'après Alice Ozy, jeune Orientale s'apprêtant à recouvrir sa splendide nudité des riches étoffes qu'une esclave mauresque retire d'un coffret, poème coloré, d'une extrême sensualité, où s'unissent, en un accord parfait, le goût exotique de Théodore Chassériau, son amour de l'an-

1. En marge de ce dessin aquarellé Chassériau a écrit : « Faire étincelant ».

2. Collection Arthur Chassériau.

3. Collection Christoffe.

4. Salon de 1852. Aujourd'hui au Louvre (don de M. le baron Arthur Chassériau)

5. 1849. Collection Arthur Chassériau.



tes et singulières. Dans Constantine, qui est élevée sur des montagnes énormes, on voit la race arabe et la race juive comme elles étaient à leur premier jour... J'ai pris des notes et avec le souvenir j'espère ne rien oublier. »

Ces notes existent encore. Dans sa belle collection, si diminuée pourtant au profit du Louvre, M. le baron Arthur Chassériau conserve ces merveilleux croquis, ces taches hâtives, ces nerveuses mines de plomb, ces aquarelles, ces gouaches fébriles, qui nous permettent de partager l'émotion de Théodore Chassériau devant la « fête arabe » : cette *Bédouine* en violet, portant l'urne sur la tête, surprise en plein mouvement ; ce *Caïd partant pour la fantasia*, dont le cheval, à la croupe lavée de rouge et de bleu, marche si bien¹ ; ce beau *Cheval harnaché* rehaussé d'aquarelle sur un papier bistre, la gouache donnant les lumières : cette charmante *Baigneuse arabe*, d'une grâce si exotique ; ce *Chef du désert* au visage grave et passionné, cette *École à Constantine* dont l'architecture si nouvelle avec ses enfants accroupis, ses ogives d'un blanc éclatant, se lise en page si particulière, qu'on songe devant elle à des artistes plus récents, par exemple aux impressions d'Orient d'un Charles Dufresne.

Les croquis, rassemblés au cours d'un voyage de plusieurs années, d'un assez long séjour à Constantine, d'une incursion à travers les trois provinces sur les confins de la Tunisie et du Maroc. La riche moisson va lui servir. Les onze années qu'il lui reste à vivre, Chassériau va les consacrer presque uniquement à l'Orient, et particulièrement aux pays du Moghreb qui lui inspireront, jusqu'à sa fin prématurée, une cinquantaine de peintures.

Ce sont le *Sabbat des Juifs* (Salon de 1848), dont le sort est malheureusement inconnu ; la *Femme maure allaitant*², le visage absent, les grands yeux animaux si loin de l'enfant cramponné à son sein : cette scène charmante, *Juives de Constantine berçant un enfant*³, les deux belles jeunes femmes balançant le petit moïse suspendu au plafond par des câbles ; les *Chefs arabes se défiant au combat singulier*⁴, où l'influence de Delacroix, violemment dénoncée par les Goncourt, n'est que trop évidente : subordination de la ligne à la tâche, dessin hachuré du guerrier qui gît, poignardé, au premier plan, virtuosité des tons décomposés et putrides. C'est la *Jeune femme sortant du bain*⁵, peinte d'après Alice Ozy, jeune Orientale s'appêtant à recourir à un miroir, poème coloré, d'une extrême sensualité, où s'unissent, en un accord parfait, le goût exotique de Théodore Chassériau, son amour de l'an-

1. En marge de ce dessin aquarellé Chassériau a écrit : « Faire étincelant ».

2. Collection Arthur Chassériau.

3. Collection Christoffe.

4. Salon de 1852. Aujourd'hui au Louvre (don de M. le baron Arthur Chassériau).

5. 1849. Collection Arthur Chassériau.



FEMME SORTANT DU BAIN

PAR TH. CHASSÉRIAU

(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

tique, dont le corps de sa maîtresse évoque le galbe divin et l'élan pathétique de sa nature voluptueuse. C'est le *Mazeppa* du Salon de 1853¹, où, comme l'a noté M. Laran, la jeune Zaporogue ressemble à « une Nausicaa romantique² » ; c'est la *Danse du mouchoir*.

L'orientalisme triomphe encore dans la décoration de la chapelle des fonts baptismaux à Saint-Roch, que Chassériau termina en 1854. Là, pas plus qu'à Saint-Merri, ni les services compétents, ni les fabriques n'ont compris leur devoir. La pompe du cortège de la princesse africaine, dans le



LA DESCENTE DE CROIX, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU (PARTIE CENTRALE)

(Église Saint-Philippe-du-Roule, Paris.)

panneau représentant *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, s'ensevelit dans les ténèbres. A peine si l'on voit un peu mieux *Saint-François-Xavier, apôtre des Indes et du Japon*. Œuvres délibérément sacrifiées, et que pourtant tous les contemporains admirèrent,

Ce sentiment oriental du mystère chrétien, nul ne semble l'avoir poussé aussi loin que Chassériau. En 1856 — sentait-il la mort prochaine? — l'ardent créole se tourna avec une tendresse délicate vers le miracle de la

1. Collection Arthur Chassériau.

2. Henry Marcel et Jean Laran, *Chassériau*, p. 102.

Crèche, vers l'*Adoration des Mages*. La princesse Cantacuzène — la même qui, sous les traits de la *Sainte Geneviève* de Puvis de Chavannes, devait veiller, un jour, sur Lutèce endormie — posa pour cette Vierge charmante, si distinguée, d'une mélancolie si réservée, présentant aux souverains de ce monde l'Enfant-Dieu qui vient de naître. Sans doute, le chameau profilé sur le ciel crépusculaire rappelle obstinément les deux chameaux qui apparaissent dans l'*Adoration des Mages* de Rubens¹, mais le personnage de Balthazar n'est pas tenu, cette fois, par un mamamouchi de fantaisie, et c'est bien, chez Chassériau, tout le désert qui vient adorer le fils de Marie.

« Je me meurs de ne point mourir² ». C'est avec une âme tourmentée de mystique espagnol, d'émule de Moralès et du Greco que le portraitiste de Lacordaire, que le grave et ardent créole vénère, au déclin de ses jours précipités, les sanglantes voluptés de la Croix. « Dans vos plaies sacrées, cachez-moi. » La prière cruelle et brûlante d'Ignace de Loyola donne tout son sens à ce chef-d'œuvre de l'art romantique, la *Descente de croix*³. Ici résonnent, non point, comme on l'a dit, l'accent d'un Eugène Delacroix, mais les voix les plus pathétiques du catholicisme oriental. Byzance, Candie, Venise, Tolède, les visages bibliques entrevus à Constantine, l'étiement surnaturel des figures de Tintoret et de Greco, les sueurs pourpres et livides d'une sainte Thérèse d'Avila, les regards extasiés des filles des douars, muées en Saintes Femmes, l'atmosphère fuligineuse des cyclones tropicaux, tout l'Orient s'empresse autour de cette échelle à l'aide de laquelle Joseph d'Arimathie et saint Jean descendent le corps divin, où s'ouvrent les stigmates et « la plaie amoureuse » dont parle sainte Gertrude.

De l'Orient Chassériau a tout exigé, tout obtenu. Les tableaux du désert et de l'oasis ne lui ont pas seulement livré le secret des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Aux pays du soleil il doit d'avoir senti revivre cette beauté antique qui, lors de son séjour à Rome, lui était apparue un instant comme une chose morte. Déjà Delacroix avait noté à quel point l'existence primitive et immobile des terres d'Islam avait conservé « le costume antique ». « Je défie », écrira Fromentin⁴, « qu'on me montre un antique mieux drapé, mieux proportionné, plus scrupuleusement beau qu'un Bédouin, n'importe lequel, pris au marché, au café, dans la rue. »

Aucun orientaliste, sans doute, n'aura montré autant que Chassériau ce qu'il y a d'éternellement antique dans l'existence des peuplades musulmanes :

1. Musée d'Anvers.

2. Glose de sainte Thérèse.

3. Exécutée de 1854 à 1856 ; hémicycle au-dessus du maître-autel de Saint-Philippe-du-Roule. L'esquisse est au Petit-Palais.

4. Dans *Un Été au Sahara*.

« Aux femmes des harems il prêtait la noblesse des vierges du gynécée, au burnous de l'Arabe il imprimait le pli des draperies divines. Sous la complication de l'habillement barbaresque il devinait la beauté simple des races indigènes, il taillait à grands plis dans son fouillis splendide, et il en dégagait le type de l'homme primitif, marchant libre et fier au soleil. Ses femmes de Constantine ressemblent à des statues grecques vêtues d'ajustements orientaux ; ses combats de chefs arabes, ses cavaliers enlevant leurs morts, à des scènes d'Iliade africaine¹. »

C'est là, n'en doutons pas, ce qui caractérise l'orientalisme de Chassériau,



CAÏD VISITANT UN DOUAR, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Musée du Louvre.)

la préoccupation de retrouver l'antique en pays d'Islam, le passé dans le présent. Lui-même l'a écrit : « Penser à cette vérité qu'il faut voir les maîtres et l'antique à travers la nature ; autrement, on n'est plus qu'un souvenir usé ; avec cela, au contraire, on est un souvenir vivant. Rendre ce qu'on a dans l'âme d'une façon visible, vraie et fine, car la nature seule a cette fraîcheur et ce mordant... Prendre toujours, comme aspect simple et sérieux, le Poussin pour modèle. »

Cette note n'explique-t-elle pas une grande partie de l'art de Chassériau,

1. Paul de Saint-Victor (*La Presse*, 12 octobre 1856).

balançant entre l'amour de la statuaire antique et ses influences d'Orient?

Par la noblesse héroïque des attitudes, par le galbe sculptural des formes, les *Cavaliers arabes emportant leurs morts*¹, à propos desquels Gautier évoquait Homère, et surtout le *Caïd visitant un douar*², évoquent avec persistance les doctrines du maître des *Bergers d'Arcadie* et d'*Apollon et Daphné*.

*Apollon et Daphné*³. La fable charmante devait inspirer au disciple de Poussin une œuvre délicate que lui, du moins, put terminer. Dans la *Défense des Gaules*⁴, dans ce chef-d'œuvre presque anéanti : la décoration de la Cour des Comptes⁵, où le *Commerce rapprochant les peuples* permit à l'exotisme de l'artiste de se donner libre cours, enfin dans le *Tepidarium*, d'une palette sans doute un peu désaccordée, mais où triomphent les langües et pâles beautés, si chères à Chassériau, l'inspiration de Nicolas Poussin est partout visible.

On ne saurait soustraire l'orientalisme d'un Chassériau à ces règles d'ordre classique, d'idéal antique, d'harmonie gréco-romaine que le fougueux créole ne cessa de demander au peintre du *Triomphe de Flore*. En un temps où il était de bon ton de dénigrer le siècle de Racine et de Le Nôtre, ce grave orientaliste, ce sérieux romantique nous a, dans une de ses notes, livré le secret de son cœur subjugué par la magnificence de Versailles : « Ne pas oublier la valeur riche des arbres jeunes, dorés avec des taches blanches, comme aux lauriers que j'ai vus à Versailles. Monter tout mon travail sur ce ton et faire le ciel, entre les arbres, d'un bleu rayonnant et d'une grande force ; que cela aille jusqu'au haut d'une partie de ma scène. Ne pas oublier les tons d'or et puissants, quelque chose qui soit royal et qui reste. »

« Quelque chose qui soit royal et qui reste. » Cette orgueilleuse devise, que Théodore Chassériau fit sienne jusqu'à son dernier souffle, décore et explique cet œuvre altier, né sous le ciel des Antilles, mûri au soleil de Pompéi et de l'Orient islamique, avide de vie et de rêve, gardant, entre Ingres et Poussin, Delacroix et le Greco, sa personnalité foncière, son génie mélancolique et sensuel.

Parmi les toiles que l'artiste, enlevé à trente-sept ans, laissait à l'état d'ébauches, il en est une, précieuse entre toutes, où Gautier démêla combien d'espérances disparaissaient avec Théodore Chassériau : « Deux femmes, en brillants costumes, se renversent sur les coussins d'un divan, avec des poses

1. Collection Pereire.

2. Musée du Louvre (Don de M. le baron Arthur Chassériau).

3. Collection Arthur Chassériau. Lithographiée par l'artiste (v. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 214).

4. Salon de 1855. Aujourd'hui au Musée de Clermont-Ferrand.

5. V. Ary Renan, *Théodore Chassériau et les peintures du palais de la Cour des Comptes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 89 et suiv.)

fatiguées et languissantes et ces gestes d'ennui nerveux qu'inspirent la clôture du harem et la présence de l'eunuque noir ; la tête de la femme rejetée en arrière, la plus finie du tableau, est charmante. »

Ces deux belles « désenchantées » aux poses alanguies, que surveille un esclave nègre, elles n'auront cessé de hanter le cœur de l'ardent créole jusqu'à ce qu'il cessât de battre, brisé d'ambition et d'amour. L'une, dans son haïk rayé de Mauresque, renverse une tête brune, aux yeux agrandis par le khôl,



INTÉRIEUR DE HAREM, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU (PEINTURE INACHEVÉE)
(Collection de M. le baron Arthur Chassériau.)

d'Orientale voluptueuse et grave ; l'autre, dans son caftan aux plis antiques, a le visage pâle et candide des vierges grecques qu'entrevit Ingres. Antiquité, Orient, éternelles rivales qui vous disputiez les faveurs de cet amant passionné, il est beau qu'au déclin des jours vous apparaissiez, une dernière fois, au jeune Chassériau mourant, dans ces robes de femmes de harem, sous ces traits défaillants et magnifiques, dans ce décor d'amour, inachevé comme l'œuvre de ce génie tendre et fier.

AUTOUR DU RETABLE DE « L'AGNEAU MYSTIQUE »



ANCIEN SCEAU
DE LA VILLE DE GAND (1199)
(Archives nationales, Paris.)

« Les révélations de la science ont dissipé, ou peu s'en faut, la nuit dans laquelle était plongée la genèse d'une *Iliade* et d'une *Chanson de Roland* : elles n'ont rien effacé de leur beauté... La génération spontanée des chefs-d'œuvre en littérature et en art est passée au rang des légendes merveilleuses enfantées par l'admiration ignorante : si ces séduisantes théories ne satisfont qu'à moitié l'intelligence, elles flattent l'imagination, le sentiment et la mémoire... Tant pis pour ceux qui y trouvent leur compte, mais la science a pour mission de souffler les légendes, de séparer les mains

béatement jointes et d'ouvrir les esprits à l'appréciation clairvoyante¹. »

L'exposition récente, en bonne lumière, de l'*Adoration de l'Agneau* au Musée royal de Bruxelles aura beaucoup fait pour souffler sur les dernières de ces légendes. Elle nous a apporté, d'autre part, des clartés et des constatations nouvelles, qui méritent d'être signalées.

Ainsi, par exemple, sombre cette erreur séculaire, combattue dès 1904 par Henri Bouchot², que le retable de Gand aurait été l'œuvre exclusive des deux frères van Eyck. Les découvertes d'archives prouvent qu'à l'époque où Hubert peignait son immortel polyptyque il y avait déjà en cette ville des

1. A. Cavens, *A propos d'un livre de M. L. Maeterlinck : Hubert Van Eyck et les peintres de son temps*.

2. Henri Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français : Un dernier mot* (*Revue de l'art ancien et moderne*, année 1904, p. 174).

peintres de grande valeur. Si leurs œuvres ont disparu, nous en avons cependant conservé des descriptions assez complètes pour que l'on puisse très bien se faire une idée de leur importance, ainsi que de leur haute valeur artistique.

Les documents prouvent d'abord clairement que l'aîné des van Eyck eut des collaborateurs, et qu'il fut le chef d'un atelier d'art très complet, puisqu'il se chargeait de la décoration artistique de chapelles entières. C'est ainsi qu'il fut chargé par le donateur Judocus Vyt de décorer et d'orner toute sa chapelle mortuaire à l'église Saint-Jean (actuellement Saint-Bavon). Ce travail, qui dura longtemps, comprenait non seulement l'exécution du polyptyque célèbre avec son encadrement somptueux, ses pinacles, ses fleurons, ses statues et ses statuettes, le tout doré et polychromé, mais aussi d'autres objets religieux, notamment une importante verrière, qui était décorée des sigles de la famille Vyt-Borluut¹.

Les archives de Gand ont conservé le testament d'autres mécènes. Les époux Robert Poortiers-Avesoete's Hoegen avaient, eux aussi, commandé en 1425-1426, à Hubert van Eyck la décoration artistique de leur chapelle mortuaire, qui existait à l'église de Saint-Sauveur à Gand, décoration restée inachevée par suite du décès du maître, survenu en 1426. On voit par ce testament qu'on trouva dans les ateliers d'Hubert décédé une statue polychromée de *Saint Antoine* et « divers autres objets d'art religieux » destinés au mobilier de la chapelle en question.

Ces documents prouvent qu'Hubert van Eyck employait non seulement des peintres et des batteurs d'or (ou « écacheurs »), mais aussi des sculpteurs, des huchiers et même des verriers.

Nous savons encore, toujours par les mêmes archives, qu'Hubert fut chargé par les échevins de Gand de présenter à la ville deux projets, ou esquisses, d'un retable, esquisses qui lui furent payées « cinq escalins de gros² ». Il s'agissait probablement d'un retable destiné à la chapelle de la « keure » (le haut banc échevinal) de l'hôtel de ville, où, depuis le commencement du xv^e siècle, se trouvaient déjà des polyptyques très précieux. Les comptes de la ville nous apprennent, en effet, qu'en l'année 1410-1411 les échevins firent fabriquer des rideaux, ou courtines, pour protéger de la

1. L. Maeterlinck, *Une école primitive inconnue* ; Bruxelles et Paris, G. van Oest, 1913. Voir p. 41 à 44 la reproduction des principaux textes d'archives concernant Hubert van Eyck avec leur traduction.

2. Comptes de la ville, 1424-1425. Fol. 188 et 270 ; Dépenses imprévues (Onverziene kosten). : « Item ghegheven over sijn moete Lubrecht, van II bewerpen van eene taeflele die hij maecte ten bevelne van Scepenen : V s. gr. » — (Traduction) : « Item donné pour sa peine à Hubert pour deux projets [ou esquisses] d'un retable qu'il fit sur l'ordre des échevins : V escalins de gros. »

poussière et des rayons trop vifs du soleil deux retables d'autels qui se trouvaient dans la chapelle communale. Voici la traduction de cet article : « Item x aunes de tissus, dit « Bokeraens », viii deniers de gros. — plus vj aunes de franges à viij deniers de gros. — Item xxx aunes de rubans, viij deniers de gros. Pour la façon xx deniers de gros. Le tout pour faire des rideaux pour les retables d'autel de la Keure. Ensemble xj escalins de gros. »

L'hôtel de ville de Gand, à l'époque où Hubert van Eyck commença à peindre son chef-d'œuvre, était très riche en œuvres d'art de tout genre. C'est en 1419 que des peintres gantois renommés : Willem van Axpoele et Jean Martins, furent chargés de repeindre, « avec de bonnes couleurs à l'huile », toute la série des images des comtes de Flandre et de leurs épouses, qui existait déjà, mais peinte à fresque, dans les trente et une niches, ou « metserien », de « l'avant-salle » (vestibule) de la maison échevinale. Dans le contrat passé entre les artistes et les échevins, nous voyons que la ville dut fournir les nombreux « livrets » d'or et d'argent ainsi que les couleurs d'azur qu'employèrent ces peintres. Ce fut Jean Martins qui peignit le dernier comte — Jean sans Peur, en armure richement dorée et argentée, — ainsi que le portrait de son épouse, en costume d'apparat.

Ces mêmes artistes peignirent aussi de véritables tableaux d'histoire profane, notamment *Les Métiers de la Ville en armes* et *La Justice de Baudouin à la hache*.

Dans le même édifice, dans la salle où l'on rendait la justice, se trouvait un remarquable *Jugement de Notre-Seigneur*, peint en 1413 par Liévin van den Clite, pour le Conseil de Flandre. Dans une pièce conservée aux archives de Gand, ce retable est qualifié : « ung très bel tabel ». La date de son exécution nous est surtout très précieuse, parce qu'elle se rapproche de celle que l'on doit assigner au *Jugement dernier* de l'Ermitage, qui faisait partie d'un diptyque, jadis conservé dans les collections du duc de Berry, mort en 1416¹. Or, ce diptyque, nous l'avons fait observer ailleurs, présente tous les caractères d'une peinture exécutée par un miniaturiste formé à l'école de Gand aux premières années du xv^e siècle. Van den Clite figure dans les archives gantoises dès 1388. Son prénom était alors Liefkin, diminutif de Liévin. Nous avons cru pouvoir restituer à ce maître les peintures du

1. Autre preuve de sa haute valeur artistique : cette peinture, probablement exécutée par le procédé cher aux miniaturistes, fut restaurée aux frais de la ville, en 1482, par un peintre gantois réputé, Augustin de Brune : (Archives du Royaume. Registre de la Chambre des Comptes) : « A maitre Augustin de Brune, habitant Gand, la somme de XXX livres parisis, pour fournitures et façon, restauration et réparation, d'un retable pendu (hangende) dans la Chambre où l'on juge (daer mon dinct) représentant le *Jugement de Notre cher Seigneur* (Oordeele Ons. Liefs Heeren)... peinte pour le conseil des Flandres en 1413. »

Musée de Péetrograd, si proches de celles de l'*Adoration de l'Agneau*, que la plupart des critiques d'art n'hésitèrent pas à y voir des œuvres de la jeunesse des frères Van Eyck, chose tout à fait inadmissible comme le prouve une analyse attentive du style.

Pour revenir aux collaborateurs d'Hubert van Eyck, citons un autre compte communal, daté de 1425, où nous voyons que la ville de Gand leur fit un don de « vi grooten »¹. Cette gratification est annoncée aux « kinderen » (enfants) de maître Hubert, et cette appellation familiale ne peut, selon nous, s'appliquer à de simples apprentis mercenaires ou valets d'atelier.

D'autres contrats, ou marchés, passés entre des peintres et mécènes gantois, contemporains d'Hubert van Eyck, nous prouvent que l'*Adoration de l'Agneau* n'était point considérée alors comme une œuvre extraordinaire, unique dans son genre. Jamais, à cette époque, les donateurs ne trouvaient leurs retables ni assez riches ni assez éblouissants.

On ornait même les cadres de pierrieres, comme ce fut le cas pour le diptyque du Musée du Bargello à Florence, lequel, selon nous, constitue un spécimen rare des peintures gantoises d'influence française qui s'exécutaient vers le milieu du xiv^e siècle dans la capitale de la Flandre.

Aussi l'importance des artistes doreurs et batteurs d'or était grande. Un batteur d'or gantois réputé, Pieter

van der Paelen, est choisi comme doyen des peintres, non seulement en 1413-1414, mais aussi en 1414-1415, et plus tard en 1421-1422, c'est-à-dire à l'époque même où Hubert avait déjà commencé à peindre son chef-d'œuvre.

Il est piquant de voir un peintre gantois, Jean de Stoevere, déjà maître peintre à Tournai en 1419, revenir se mettre en apprentissage chez ce même Van der Paelen, pour apprendre le métier de batteur d'or : sans doute il voulait se mettre en mesure de se fournir économiquement des feuilles d'or et d'argent qu'il employait avec tant de profusion dans ses peintures.



ANCIEN SCEAU
DE LA VILLE DE GAND (1275)
(Archives Nationales, Paris.)

1. Comptes de la Ville, 1425-1426. Fol. 288 v^o ; chapitre des « Prosenten » : « Item ghegheven in hoofdschede den Kinderen te meester Ubrechts VI gr. » — (Traduction) : Item, donné en courtoisie aux enfants de Maître Hubert la somme de six « grooten » [On ne dit pas si ce sont des livres ou des escalins de gros].

Jean de Stoevere était un contemporain et un émule d'Hubert van Eyck ; nous voyons les deux maîtres travailler la même année (1425), chacun pour un mécène différent, à la décoration complète d'une chapelle dans la même église Saint-Sauveur à Gand¹. Le travail de Jean de Stoevere, dont nous parlons avec plus de détail ailleurs, comprenait non seulement la peinture à l'huile d'un retable d'autel à volets, représentant les divers épisodes de l'*Histoire de la vie de la Vierge*, mais aussi une *Dernière Cène* « placée sous un cintre »... Au-dessus du retable se trouvait une statue de la Vierge, « placée sous un dais orné de fleurs. Les quatre rosaces supérieures étaient dorées, et les roses des guirlandes partant des extrémités colorées au *vermelgoene* ou vermillon. »

Un autre contrat, datant de 1430, deux ans avant l'achèvement de l'*Agneau mystique*, stipule que les peintres Jean van Coudenberg et Marc van Ghistele (ce dernier était également un maître batteur d'or) exécuteraient un important polyptyque, « A l'intérieur seraient représentés quatre sujets bibliques et sur les volets extérieurs : les *Prophètes annonçant les sublimes destinées à la Vierge*, l'*Arbre généalogique du roi Jessé*, ainsi que divers épisodes de la *Vie de Notre-Dame*, et enfin toute la *Vie expiatoire du Christ*. » Dans le haut du retable seraient représentés « quatre anges debout sur des chapiteaux de colonnes », le tout richement doré et polychromé.

Enfin, c'est de l'année 1434 que date le plus important et le plus curieux de tous ces contrats². Le contrat passé devant les échevins gantois entre le peintre Saladyn de Stoevere et Guillaume du Buisson, échanson du duc de Bourgogne, visait une commande très importante, comprenant un retable polyptyque, un diptyque (ou portes d'armoires à deux battants peints), enfin une toile peinte tendue sur châssis, également peinte à l'huile³. Les honoraires s'élevaient, en tout, à 11 livres de gros, plus les frais de bouche « *mondkosten* » pour le peintre ainsi que ses aides. Un cadre somptueux, décoré de la statue polychromée de saint Guillaume, patron du donateur, devait également être livré par l'artiste.

II

Toutes ces peintures si importantes ont disparu au xvr^e siècle. Les églises de Gand furent alors systématiquement vidées par les séides des La Kethulle

1. *Hubert van Eyck et les peintres de son temps* ; Gand et Paris, 1920, p. 14 et 59.

2. Nous en avons donné le texte original, ainsi que la traduction, dans l'étude citée plus haut.

3. Probablement un *antependium*.

et des Hembise¹, qui, inaugurant le système allemand des « centrales », centralisèrent et vendirent les œuvres d'art de valeur épargnées lors des premiers troubles religieux et transformèrent les lieux saints en casernes ou en écuries.

Cette iconoclastie officielle ayant duré vingt ans, on comprend que la disparition des peintures primitives gantoises ait été complète et irrémédiable.

Ajoutons que ces excès eurent lieu à une époque où le triomphe des



LE JUGEMENT DERNIER (PARTIE SUPÉRIEURE)
ÉCOLE PRÉ-EYCKIENNE GANTOISE, VERS 1410
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

« romanisants » faisait mépriser nos écoles primitives, considérées comme démodées et indignes de sauvetage ou de regret.

Désormais, pour se faire une idée de l'importance et de la valeur de l'école gantoise, il faut rechercher ses productions dans les collections étrangères qui en ont conservé un assez grand nombre, facilement reconnaissables à leur parenté évidente avec le retable de l'*Adoration de l'Agneau*.

Parmi ces peintures pré-eyckiennes, il faut citer tout d'abord la *Fontaine de vie* de Madrid, où nous voyons une première fois réunis la plupart des

1. Célèbres agitateurs et tribuns « gueux », à la tête de l'administration de la ville de Gand de 1566 à 1584.

personnages et accessoires, chers aux Gantois. Dans le haut figurent le *Christ triomphant*, avec, à côté de lui, *La Vierge* et *Saint Jean*¹, le patron de la ville. A une place d'honneur on aperçoit l'Agneau divin, sujet central du chef-d'œuvre des van Eyck et à l'avant-plan, bien en évidence, la *Fontaine de vie*.

Le thème de l'Agneau et celui de la glorification de saint Jean sont des thèmes essentiellements gantois.

Nous avons rappelé récemment qu'avant le règne de Marguerite d'Alsace,

c'est-à-dire avant l'époque où les Gantois adoptèrent le lion dans leurs armoiries, ceux-ci avaient pour signe de ralliement « un emblème rond » (une gloire ?) contenant l'*Agnus Dei*. L'empreinte la plus ancienne d'un sceau de Gand, datant de 1199, empreinte conservée aux Archives de Paris, représente déjà *Saint Jean-Baptiste* devant l'autel, tenant en main le calice qui contient le sang de l'Agneau divin ; l'image de l'agneau lui-même décore le contre-sceau au verso².

Divers autres sceaux, datant de la fin du ^{xiii}e siècle, représentent sous la forme la plus simple



LE CHRIST BÉNISSANT
MINIATURE DES « HEURES DE TURIN » (VERS 1413)

l'Adoration de l'Agneau. Celui de 1275, qui rappelle les plus belles productions de la sculpture française contemporaine, montre le saint patron de Gand debout devant le portail d'une église gothique, du style le plus pur. Il tient l'Agneau divin enfermé dans l'« emblème rond », tandis que deux anges

1. A Madrid, c'est saint Jean l'Évangéliste dont la statue en grisaille figure à côté de celle de saint Jean-Baptiste sur les volets extérieurs du retable de Gand.

2. On remarquera que le saint patron de Gand est représenté, par une sorte de contamination, avec les attributs iconographiques de saint Jean l'Évangéliste, lequel figure sur la peinture gantoise de Madrid.





LA VIERGE REINE DU CIEL (DÉTAIL)

FIGURE DU RETABLE DE « L'ADORATION DE L'AGNEAU », PAR LES FRÈRES VAN EYCK

volètent à droite et à gauche en agitant leurs encensoirs. Une empreinte de 1276 (aux Archives de Lille) reproduit le même saint, mais assis dans une chaise, tenant sur ses genoux l'Agneau emblématique, qu'il désigne de la main droite, tandis que deux anges thuriféraires l'adorent à genoux¹.

Les autres empreintes, de 1300 et de 1303, conservées la première à Paris, la seconde, avec sa matrice en argent, à Gand, nous montrent également le saint patron de Gand tenant l'*Agnus Dei*, debout et flanqué de deux anges chacun dans sa niche ou « metselrie ».

Il n'est donc pas étonnant qu'on ait donné jadis à l'*Adoration de l'Agneau* le nom de « Sinte Jans tafele » c'est-à-dire : le « retable de saint Jean » (auquel était primitivement consacrée l'église Saint-Bavon).

Et la présence très visible du nom de IAN, qui se trouve parmi les inscriptions brodées en clair sur le galon du bas du manteau du Fils de Dieu, s'explique, selon nous, par les lettres qui suivent : « REX REGV DNS DNATI » (« Rex regum dominus dominantium »). Le saint Précurseur semble lire ces mots dans le livre de l'Évangile qu'il tient ouvert sur ses genoux² et les applique au Christ, qu'il montre du doigt³.

A notre grand regret, nous ne pouvons donc partager la manière de voir de M. F. de Mély, qui semble vouloir

1. Parmi les graveurs de sceaux des ateliers monétaires de Gand, nous avons relevé plusieurs noms d'artistes français.

2. F. de Mély, *Devant le retable de l'Agneau* (*Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1920, p. 208).

3. Pour les inscriptions du cadre, voir Théodore Reinach, *L'Inscription du « retable de l'Agneau » des frères Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 504).



LE CHRIST BÉNISSANT
FIGURE DU RETABLE
DE « L'ADORATION DE L'AGNEAU »
(Église Saint-Bavon, Gand.)

reconnaître dans le nom IAN une signature de Jean van Eyck. Par contre, nous lui attribuerions les belles figures d'*Adam* et d'*Ève*.

III

Après avoir esquissé l'ambiance si l'on peut dire économique où s'épanouit le génie des Van Eyck, il resterait à déterminer les origines, ou, si l'on préfère, les affinités nationales de leur art. C'est un sujet sur lequel on a beaucoup disserté depuis quelques années et où nous pouvons nous borner à quelques indications.

On a essayé, grâce à une argumentation trop ingénieuse, de donner au chef-d'œuvre des Van Eyck une origine hollandaise. On a fait état de la présence de la tour d'Utrecht, parmi les nombreuses autres églises étrangères, qui figurent dans la ville de rêve servant de fond au panneau central de l'*Adoration de l'Agneau*. Mais ne voyons-nous pas d'autre part, dans la scène de l'*Annonciation* du même retable, par une fenêtre ouverte, le marché aux oiseaux de Gand, anciennement appelé la « Vierwegschede » ? Cette vue de ville a été si bien identifiée par les archéologues gantois, que Durand-Gréville et James Weale, qui avaient d'abord pensé au paysage de Bruges, ont dû se rallier à leur opinion.

Laissons donc de côté ce mirage hollandais.

Il y a dans la manière d'Hubert van Eyck un élément qui tranche sur celle de la moyenne des peintres gantois, telle qu'elle se révèle, par exemple, dans le retable de l'Ermitage. Leur sentimentalité naïve, touchante, parfois farouche et un peu vulgaire, s'oppose à la noblesse du style d'Hubert, à la conception majestueuse, grandiose, je dirais volontiers aristocratique, déjà imprégnée de l'esprit de la Renaissance, de ces figures divines, qui se manifeste dans son *Christ triomphant*, dans sa *Vierge*, dans son *Saint Jean*. On sent l'homme qui a voyagé, qui connaît les pays méridionaux, qui a fréquenté les savants et les grands de la terre.

Mais à côté de cette éducation individuelle et de cette forte personnalité il n'est pas défendu de reconnaître chez lui des traces d'une vieille et durable influence française.

Cette influence avait été très forte à Gand depuis la fin du xii^e siècle : c'était, en plein pays flamand, à bien des égards, un îlot français. Certes le flamand demeurait la langue du bas peuple, mais à la cour des comtes le français demeurait. Dans les épaisses murailles du château bâti par Philippe d'Alsace, artistes, trouvères, poètes français se donnaient rendez-vous ; sa femme Élisabeth de Vermandois était réputée au loin pour ses « Jugements d'amour ». Au xiv^e siècle la cour des ducs de Bourgogne est toute française,



DÉTAIL DE LA FIGURE DU RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU
PAR LES FRÈRES VAN EYCK

reconnaître dans le nom IAN une signature de Jean van Eyck. Par contre, nous lui attribuerions les belles figures d'*Adam* et d'*Eve*.

III

Après avoir esquissé l'ambiance si l'on peut dire économique où s'épanouit le génie des Van Eyck, il resterait à déterminer les origines, ou, si l'on préfère, les affinités nationales de leur art. C'est un sujet sur lequel on a beaucoup disserté depuis quelques années et où nous pouvons nous borner à quelques indications.

On a essayé, grâce à une argumentation trop ingénieuse, de donner au chef-d'œuvre des Van Eyck une origine hollandaise. On a fait état de la présence de la tour d'Utrecht, parmi les nombreuses autres églises étrangères, qui figurent dans la ville de rêve servant de fond au panneau central de l'*Adoration de l'Agneau*. Mais ne voyons-nous pas d'autre part, dans la scène de l'*Assommoir* du même retable, par une fenêtre ouverte, le marché aux oiseaux de Gand, anciennement appelé la « Vierwegschede » ? Cette vue de ville a été si bien identifiée par les archéologues gantois, que Durand-Gréville et James Weale, qui avaient d'abord pensé au paysage de Bruges, ont dû se rallier à leur opinion.

Laissons donc de côté ce mirage hollandais.

Il y a dans la manière d'Hubert van Eyck un élément qui tranche sur celle de la moyenne des peintres gantois, telle qu'elle se révèle, par exemple, dans le retable de l'Ermitage. Leur sentimentalité naïve, touchante, parfois farouche et un peu vulgaire, s'oppose à la noblesse du style d'Hubert, à la conception majestueuse, grandiose, je dirais volontiers aristocratique, déjà imprégnée de l'esprit de la Renaissance, de ces figures divines, qui se manifeste dans son *Christ triomphant*, dans sa *Vierge*, dans son *Saint Jean*. On sent l'homme qui a voyagé, qui connaît les pays méridionaux, qui a fréquenté les savants et les grands de la terre.

Mais à côté de cette éducation individuelle et de cette forte personnalité il n'est pas défendu de reconnaître chez lui des traces d'une vieille et durable influence française.

Cette influence avait été très forte à Gand depuis la fin du ^{xii}^e siècle : c'était, en plein pays flamand, à bien des égards, un ilot français. Certes le flamand demeurait la langue du bas peuple, mais à la cour des comtes le français demeurait. Dans les épaisses murailles du château bâti par Philippe d'Alsace, artistes, trouvères, poètes français se donnaient rendez-vous ; sa femme Elisabeth de Vermandois était réputée au loin pour ses « Jugements d'amour ». Au ^{xiv}^e siècle la cour des ducs de Bourgogne est toute française,

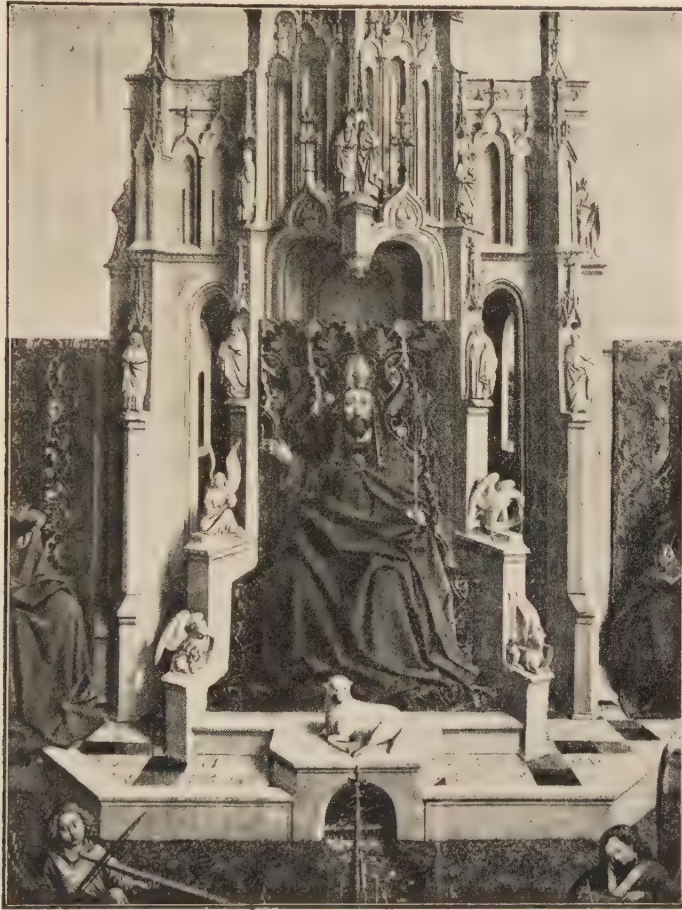


ÈVE

DÉTAIL DE LA FIGURE DU RETABLE DE « L'ADORATION DE L'AGNEAU »
PAR LES FRÈRES VAN EYCK

et son exemple fait école dans toute la bourgeoisie de Gand. Les fastueux patriciens, enrichis par le commerce, imitent dans leurs palais de pierre (steen en) le ton de la noblesse de cour : « avec les habitudes françaises, l'art français s'introduit et se propage par le seul effet du rayonnement de la civilisation de la France du Nord ¹. »

C'est dans les *Heures* françaises du maréchal de Boucicaut, dans le



LE CHRIST BÉNISSANT, DÉTAIL DE LA « FONTAINE DE VIE »
ÉCOLE PRÉ-EYCKIENNE GANTOISE
(Musée du Prado, Madrid.)

calendrier des *Très belles Heures* de Chantilly qu'on remarque pour la première fois ces paysages, ces vues de ville, ces façons de camper, de grou-

1. Raymond Koehlin (*La Sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 10).

per, d'étager des personnages richement vêtus qui frappent dans le retable de l'Ermitage aussi bien que dans celui de Gand. Cette influence française, contrairement à ce qu'on a enseigné longtemps, n'était pas morte à la fin du ^{xiv}^e siècle : témoin la *Fontaine de vie* de Madrid (vers 1400), les *Madones avec un chartreux* de la collection du baron G. de Rothschild à Paris¹ et du Musée de Berlin (vers 1415). Certes, d'autres esthétiques, d'origine locale, se développèrent en Flandre côte à côte avec celle-ci, esthétiques qui s'épanouiront bientôt dans l'art sentimental et dramatique de Van der Weyden ; mais la tradition française fut, à Gand, plutôt fortifiée qu'affaiblie par le désastre d'Azincourt, désastre qui fit affluer à Gand beaucoup d'artistes qui avaient travaillé jusqu'alors en France, et qu'attirait dans cette ville si riche le faste de la cour ducale et l'abondance des mécènes bourgeois. L'exode fut si considérable, que les artistes autochtones, inquiets, édictèrent pour l'endiguer des règlements protectionnistes d'un caractère draconien.

Tel est le milieu où, selon nous, a été conçue et peinte l'*Adoration de l'Agneau*. Elle forme le trait d'union entre l'ancienne école des miniaturistes parisiens et les artistes qui peindront un peu plus tard les admirables retables de Dijon, de Moulins, d'Avignon. La résurrection intégrale du chef-œuvre des illustres frères dans la ville la plus française de la Flandre prend ainsi la valeur d'un symbole : celui de la parenté dans l'art, prélude de l'union pour la défense des intérêts les plus sacrés et d'une amitié qui ne périra pas.

L. MAETERLINCK

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 227.





Phot. Braun.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE, PAR L'ALBANE
(Musée du Louvre.)

LE PAYSAGE

CHEZ LES PEINTRES DE L'ÉCOLE BOLONAISE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹)

II. — LES DISCIPLES DES CARRACHE

C'est sa parenté avec les Carrache qui vaut à Antoine, fils d'Augustin, d'être cité en premier. Son œuvre maîtresse, le *Déluge*, ne montre pas ce goût pour le paysage qu'avaient manifesté les autres membres de sa famille.

Antoine s'écarte des traditions de l'Académie de Bologne, attachée avant tout à Corrège et aux Vénitiens. Il semble fasciné par Michel-Ange, dont il a pu étudier l'œuvre à Rome où il a rejoint son oncle Annibal. Le *Déluge*, c'est le *Jugement dernier* transposé en figurines. L'artiste ne s'intéresse qu'aux poses et aux contractions de ses personnages ; autour d'eux il a représenté des rochers et de l'eau, mais d'une façon trop rudimentaire pour qu'on doive s'y arrêter.

Ses dessins accusent-ils un sentiment plus vif pour la nature ? Le Louvre possède deux paysages (n° 7649 : *Saint François au milieu d'une forêt* ;

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, t. I, p. 7.

n° 7650 : *Une rivière où s'abreuve un troupeau, et, dans le lointain, une ville qui n'indique pas de qualités personnelles*). Antoine se contente d'imiter son père et son oncle.

*
* * *

Parler de nature à propos du Guide semble un paradoxe. Le nom de ce peintre évoque ses plus mauvaises créations : des figures de Christs et de Madeleines d'un art fade et déclamatoire, conçues suivant un idéalisme faux, en dehors de la réalité. Cette imagerie détestable fait oublier des œuvres vigoureuses comme l'*Aurore* du Casino Rospigliosi et la *Déjanire* du Louvre, ou des compositions d'un tour romanesque et agréable dans le genre de l'*Enlèvement d'Hélène* (Louvre) ou de la *Rébecca* (palais Pitti).

Je ne plaiderai pas ici la cause du Guide, comme eut le courage de le faire un écrivain américain, M. F. Sweetser, il y a trente ans, en pleine réaction préraphaélite¹. Je désire simplement parcourir l'œuvre de ce peintre² afin de chercher s'il est sorti parfois de son atelier et a jeté un coup d'œil sur le monde extérieur. Ses dessins prouveraient le contraire. Ils confirment dans cette idée que Guido Reni, comme les maîtres de la Renaissance, a eu la figure humaine pour unique objet.

Par suite, le paysage n'a pu être qu'un accessoire dont le Guide se désintéresse. Brossés rapidement ou exécutés par un élève, ses arrière-plans rappellent ces toiles de fond qui, dans les théâtres aux ressources médiocres, s'adaptent à toutes les décorations. Une ligne d'horizon assez basse partage le tableau en deux bandes inégales : sur la plus large est figuré un grand ciel immuablement pur ou garni de nuages sommairement traités ; sur l'autre, tantôt une mer immobile peuplée de barques (*L'Aurore*, *Andromède*, galerie Rospigliosi ; *L'Enlèvement d'Hélène*, Louvre), tantôt une plaine sans accident de terrain (*La Madone de la Neige*, Lucques ; *Samson*, Pinacothèque de Bologne).

Dans de tels paysages l'arbre n'est représenté que pour couper la monotonie fatigante de ces immenses ciels, pour garnir un angle ou un côté du tableau, ou pour constituer un écran qui mette en valeur une tête d'expression (*Saint Joseph*, Ermitage).

Pour être juste, il convient de dire que les fonds de plusieurs tableaux ont noirci au point qu'on ne peut plus rien distinguer. Des paysages intéres-

1. F. Sweetser, *Guido Reni*; Boston, 1884.

2. Le répertoire le plus maniable et le plus complet pour l'étude du Guide est le *Guido Reni* de Max von Boehn, dans les *Künstler-Monographien* de Knackfuss ; Bielefeld et Leipzig, 1910. — L'ouvrage de Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris, 1805, rend encore des services.

sants ont-ils ainsi disparu ? On peut se le demander, parce qu'à l'occasion Guido Reni s'est montré capable de représenter la nature : dans son *Saint Sébastien* (Palazzo Rosso, Gênes) attaché parmi des arbres, dans son *Saint Jean* (Dulwich) assis devant une forêt, et surtout dans son *Céphale et Procris* (Musée de Brunswick), une de ses compositions les plus remarquables



Phot. Bruckmann.

CÉPHALE ET PROCRIS, PAR LE GUIDE
(Musée de Brunswick.)

à tous points de vue : Procris expire dans le demi-jour d'un bois d'arbres trapus et vigoureux, au feuillage dense.



A la différence du Guide, l'Albane¹ aimait la campagne. On sait son existence dans ses villas de Quersola et de Meldola, près de sa seconde femme, Doralice Fioravanti, et de ses douze enfants, ses modèles habituels. Son instinct le portait vers la nature : ses paysages, ses corps d'enfants en témoignent. C'est uniquement par là qu'il nous intéresse. Quand il s'écarte de

1. Comme répertoire iconographique pour l'étude de l'Albane, on ne peut indiquer que le vieil ouvrage de Landon, *Vies et œuvres des peintres*, Paris, 1805.

cette voie, il est inférieur. Il n'a pas la puissance ni l'invention qui caractérisent les décorations des Carrache, du Guide et du Dominiquin. Dans ses compositions religieuses manque le sentiment d'un Annibal Carrache ou d'un Dominiquin, ou l'habileté d'un Guido Reni. Ses scènes mythologiques semblent rapidement maniérées et fades.

Les dessins de l'Albane nous apportent peu d'indications sur son talent de paysagiste. Ils sont d'ailleurs peu nombreux¹ ; au Louvre, un seul paysage est attribué à l'Albane (n° 6822) : des hommes sont réunis autour d'un feu, près d'un arbre auquel un cheval est attaché. Derrière eux, une rivière et, sur la rive opposée, une maison parmi des arbres. Le trait est sans vigueur ; l'ensemble donne une impression de mollesse. Ici, l'Albane se sert de la plume avec des rehauts de couleur ; mais d'autres dessins sont simplement à la plume (*Saint Sébastien*, Offices). Il fait aussi usage du crayon rouge, mais pour des esquises minutieuses en vue de tableaux. C'est ainsi que l'Albertine possède les cartons des quatre toiles réparties entre le Louvre et Maisons-Laffitte : le *Triomphe de Vénus*, les *Amours désarmés*, *Vénus et Vulcain*, *Adonis conduit à Vénus*.

Dans ses tableaux, les scènes religieuses n'offrent guère de paysages. Il n'y en a pas, ou bien des arbres jouent un rôle purement accessoire (*Sainte Famille*, Musée de Besançon ; *Saint François*, Louvre). C'est par exception que l'on rencontre un paysage, comme dans *Jésus et Madeleine* (Louvre), où une perspective s'ouvre sur une plaine fuyant à l'horizon.

Ses compositions mythologiques nous permettent de faire des remarques autrement intéressantes. Pour reprendre une expression dont je me suis servi à propos d'Annibal Carrache, c'est le paysage émilien qu'a traité l'Albane, — un paysage pastoral, comme disent les vieux auteurs. Il a figuré une campagne plutôt agréable que belle, telle qu'on la trouve aux environs de Bologne ou de Modène. On ne rencontre pas dans ses œuvres le paysage romain aux grandes lignes régulières, aux plans en terrasses.

L'Albane peint ce qu'il a devant lui, sans chercher des sites particulièrement pittoresques, sans composer son tableau avec des détails pris en divers endroits. S'il élève des constructions antiques, il ne se soucie pas de mettre l'ensemble de sa composition en harmonie avec elles. Dans ses *Amours dansant* (Musée Brera, et, avec variantes, Galerie de Dresde), on voit un petit temple rond, mais posé négligemment dans le lointain, au milieu d'une prairie.

L'artiste ne fait pas évidemment preuve d'un goût classique ; mais, à défaut de ce goût, on découvre dans ses tableaux un accent rustique qui est

1. « L'Albane est de tous les disciples des Carrache celui qui a fait un moindre nombre de desseins, aussi faut-il avouer qu'il dessinait difficilement quoique correctement » (Mariette, *Description sommaire des desseins... du cabinet de feu M. Crozat* ; Paris, 1741, p. 58).

peut-être préférable. Une visite au Louvre suffira pour nous en assurer. Nous trouvons, en premier lieu, un minuscule tableau, *Salnacis et Hermaphrodite*. La facture léchée, un glaçage de peinture sur porcelaine, la blancheur blafarde des nus, produisent d'abord une impression désagréable. Puis, un examen attentif découvre les qualités du paysage très simple : un ruisseau coulant entre deux bouquets d'arbres : dans le fond, une plaine que bornent de



Phot. Brogi.

AMOURS DANSANT, PAR L'ALBANE
(Musée Brera, Milan.)

basses collines bleutées. L'arrière-plan est baigné dans une atmosphère lumineuse qui rappelle Paul Bril.

Devant les *Amours désarmés* et *Adonis conduit près de Vénus*, notre opinion passe par les mêmes phases. Au début il faut vaincre une certaine répugnance. La naïveté de l'Albane, qui lui a permis de sentir la nature, lui a aussi inspiré de détestables inventions. Il a imaginé de faire reposer ses *Amours désarmés* sur d'énormes coussins enrichis de galons et de glands ; ce mobilier de salon, transporté au milieu des champs, produit un effet singulier. Dans *Vénus et Adonis*, les Amours, réveillés, font de la gym-

nastique et escaladent les rochers, par grappes, comme des fourmis. Mais, à part ces fautes de goût, on remarque que certains Amours ont des poses pleines de naturel, que, parmi les compagnes de Vénus ou de Diane, trop souvent minaudières et apprêtées, il y a de charmantes figures, et qu'enfin les paysages méritent attention.

Dans les *Amours désarmés*, c'est une clairière avec une échappée sur une plaine qui se développe au loin sous un grand ciel lumineux et blanc de



Phot. Neurdein.

LES AMOURS DÉSARMÉS, PAR L'ALBANE

(Musée du Louvre.)

chaleur, le ciel d'une journée de canicule. Au premier plan, les grands chênes au feuillage sombre, au tronc tordu poussé librement et irrégulièrement, montrent l'esprit d'observation de l'Albane autant que son amour pour les arbres.

Dans *Vénus et Adonis*, sur la droite, on retrouve un de ces grands arbres, mais, dans l'ensemble, le paysage diffère. La partie gauche est masquée par de grands rochers dont une rivière au cours torrentueux baigne les fortes assises.

Après cette visite au Louvre, on peut conclure que l'Albane est vraiment un paysagiste et que, notamment, il peint les arbres d'une façon remarquable. L'éclairage de ses tableaux doit, en outre, retenir notre attention. Non sans raison M. Serra¹ en fait un précurseur de Claude Lorrain.

..

Si l'Albane ouvre le chemin à Claude Lorrain, le Dominiquin est l'inter-



Phot. Anderson.

LE PASSAGE DU GUÉ, PAR LE DOMINIQUIN
(Galerie Doria, Rome.)

médiaire entre Annibal Carrache et Nicolas Poussin. Le peintre français a suivi son enseignement; des Bolonais, c'est de lui dont il parle avec le plus d'éloges, c'est même de lui seul dont il parle ainsi. Car il est assez curieux de constater l'indifférence de Poussin à l'égard d'Annibal Carrache. On ne

1. « Benchè l'Albano nel paese gli [au Dominiquin] passi innanzi di molto, spianando la via a Claude Lorrain nelle sue ricerche della lontananza, della trasparenza atmosferica, della poetica luce del fondo, dei motivi figurati ed architettonici... » (Serra, *Il Domenichino*; Rome, 1908, p. 106).

peut cependant pas douter que Poussin ait connu les lunettes de la chapelle Aldobrandini et, plus particulièrement, cette *Fuite en Égypte* dont la parenté avec ses œuvres est frappante.

Comme paysagiste, le Dominiquin est l'héritier direct d'Augustin et d'Annibal Carrache. Il a continué leur manière. Il les suit de plus près que l'Albane à qui M. Serra le juge inférieur¹.

Si par sa conception du paysage le Dominiquin ne se détache pas de ses maîtres, il n'en a pas moins montré un goût personnel et très vif pour la nature. Ses tableaux et ses dessins où les paysages abondent, en font foi². Ce goût s'affirme dès ses premières œuvres, les fresques qui se trouvent à la galerie et dans les appartements du palais Farnèse et qui ont été exécutées sous l'œil d'Annibal Carrache : la *Mort d'Adonis*, *Apollon et Jacinthe*, *Narcisse à la fontaine*, et enfin la *Jeune fille à la licorne*. Dans cette dernière composition, on retrouve les grandes lignes d'un paysage classique, malgré l'inexpérience et les défauts de l'exécution.

Les progrès du Dominiquin sont très rapides. La *Suzanne* (Ancienne Pinacothèque de Munich) montre l'artiste en possession de son talent. On y voit un beau paysage qui, lui aussi, annonce Poussin : Suzanne, demi-nue, se baigne dans une fontaine qu'entoure une balustrade. Au delà, un jardin où, parmi de hauts cyprès, des fabriques se dressent à gauche et dans le fond.

La décoration de la villa Belvédère à Frascati, immédiatement postérieure, comprend une série de paysages qui encadrent la fable d'Apollon, légèrement ondulés, agrémentés d'arbres et de rochers. Des fabriques figurent dans certains sujets.

Pendant sa jeunesse (avant 1615), le Dominiquin peignit de nombreux paysages. Le Musée du Capitole et la galerie Doria possèdent, chacun, une série intéressante de tableaux de ce genre. Il serait fastidieux d'analyser en détail ces toiles que rapprochent des caractères communs. Je prendrai seulement comme exemple le *Passage du gué* (galerie Doria). Ici, le Dominiquin abandonne le genre historique ou classique qu'il avait abordé avec la *Suzanne* ; il revient au paysage émilien. Le *Passage du gué* appartient à la même famille que la *Pêche* et la *Chasse* d'Annibal Carrache. La rivière, les barques, les maisons au bord de l'eau, sont pour nous des motifs familiers que nous retrouvons ici traités avec moins de vigueur. L'*Herminie chez les bergers* (Louvre) est de la même époque.

1. Serra, ouv. cit., p. 106.

2. L'excellent ouvrage de M. Serra est le plus complet qui existe sur le Dominiquin, aussi bien comme catalogue descriptif de ses œuvres que comme répertoire iconographique. La vieille publication de Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris, 1805, peut encore rendre service.

Le Dominiquin a laissé peu de dessins. Parmi ceux du Louvre, quelques-uns intéressent cette étude. Ils rappellent tout à fait ceux des Carrache. Ce sont les mêmes sujets : des paysans jouant aux cartes ou causant entre eux ; des petits bergers s'amusant (n^{os} 9166 et 9109). Même cadre : la rivière avec



Phot. Alinari.

LA VOCATION DE SAINT PIERRE ET DE SAINT ANDRÉ
FRESQUE PAR LE DOMINQUIN
(Église Sant' Andrea della Valle, Rome.)

des pêcheurs ; un pont ; un village dans le fond ; l'horizon borné par des montagnes basses.

Passé cette période de jeunesse qui se termine à sa trente-cinquième année, le Dominiquin ne peindra plus de paysages proprement dits et don-

nera au paysage une importance moins grande dans ses tableaux. Dans des toiles comme *L'Ange gardien* (Naples) ou *David* (Louvre), ce n'est plus que l'accessoire. La *Chasse de Diane* (galerie Borghèse) vaut surtout par le naturalisme des figures. De loin en loin seulement, le Dominiquin revient au paysage. Le *Paradis terrestre* (galerie Rospigliosi), son unique essai dans le genre exotique, n'est pas des mieux réussis ni des plus harmonieux.

C'est dans ses fresques de Sant' Andrea della Valle qu'on trouve deux de ses plus beaux paysages : dans *Saint Jean-Baptiste indiquant Jésus à saint Pierre et à saint Paul*, l'effet de lointain est rendu d'heureuse façon ; surtout la *Vocation de saint Pierre et de saint André* produit une impression inoubliable. A tous points de vue, le Dominiquin ne s'est jamais élevé plus haut. Le paysage très simple, — une rivière, dominée par un talus que couronne un grand arbre, — vaut par la manière dont il est traité, par la beauté des détails, par l'impression de puissance que dégage l'arbre, par l'harmonie entre ce paysage et la scène représentée que domine le geste vigoureux du saint Jean poussant sa barque.

Cette étude s'arrêtera, pour les élèves des Carrache, aux principaux d'entre eux, dont l'influence fut comparable à celle de leurs maîtres. Leurs camarades, Massari, Brizio, Tacconi, Bonconti, Pancotti, Panico, Mainardi, et d'autres encore plus obscurs, élèves ou imitateurs de Louis Carrache, subirent l'influence du Guide. Exécutant dans leur atelier des tableaux religieux au moyen de recettes consciencieusement apprises, ils ne regardaient guère autour d'eux.

La tradition naturaliste des frères Carrache et du Dominiquin fut surtout continuée par Grimaldi le Bolognese. Il s'assimila si bien leur manière que ses nombreux dessins¹ peuvent parfaitement donner le change. Dans ses dessins comme dans ses tableaux, il traite les sujets que nous connaissons déjà, la rivière avec ses barques, les constructions du second plan, les promeneurs sur la berge aux grands arbres.

Les *Laveuses* (Maisons-Laffite) sont un parfait spécimen de ce genre que Grimaldi contribua à vulgariser dans notre pays où il fut appelé en 1643 pour la décoration du Louvre et du Palais Cardinal².

*
* *
*

Parmi les successeurs des Carrache, le Guerchin occupe une place spéciale.

1. Nombre de ses dessins ont été gravés par lui-même. Son œuvre complet comprend cinquante-sept pièces (v. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. XIX, p. 85).

2. La galerie Mazarine (Bibliothèque Nationale) offre, dans les huit niches opposées aux fenêtres et dans les embrasures des fenêtres, de grandes perspectives qui montrent des paysages simples et agréables.

Il n'est pas à proprement parler leur élève et, cependant, il s'est formé en étudiant leurs œuvres. De même, il n'est pas né à Bologne, où il n'a pas habité ; amoureux de sa petite ville de Cento, il s'y est enfermé sans en vouloir sortir. Pourtant, son tempérament et les caractéristiques de son talent l'apparentent aux Bolognais. Tour à tour il se rapproche ou s'écarte d'eux. On s'en rend compte, en analysant la façon dont il a traité le paysage, principalement dans ses dessins, car ses tableaux, sous ce rapport, n'offrent qu'un intérêt médiocre.

Je ne connais pas celui, jadis célèbre, qui se trouvait à la villa Ludovisi. Il représentait un jardin où des jeux d'eaux dissimulés, en jaillissant brusquement, inondaient et mettaient en fuite des gentilshommes et des dames¹. M. Venturi, qui l'a autrefois examiné, estime cette œuvre assez faible².

Si nous passons en revue les Guerchin du Louvre, nous ne trouvons pas de paysage (*Hersilie séparant Romulus et Tatius*, *La Résurrection de Lazare*, *Saint Benoît et saint François d'Assise*, *Salomé*), ou bien il est insignifiant (*Loth et ses filles*, *Vision de saint Jérôme*). Les autres œuvres de l'artiste, dans les divers musées d'Europe, nous inspireraient des remarques du même ordre.

Le Guerchin emploie certaines formules. Il place au premier plan ses arbres conçus d'une façon qui lui appartient en propre : « un vieux tronc tordu qui, vers sa partie supérieure, se partage en deux branches, revêtues d'une maigre frondaison, avec des rameaux brisés par les intempéries ou courbés comme des branches de saule³ ». Les branches secondaires sont plantées sur la branche principale comme des doigts écartés et tendus (voir, par exemple, la *Madeleine* de la Pinacothèque Vaticane). De plus, le Guerchin n'éprouve pas pour l'arbre le même amour que les Carrache, le Dominiquin et surtout l'Albane. Il ne le représente pas sain et prospère, offrant une ombre appréciable au milieu d'une campagne riante, mais décrépi, blessé, mutilé au cours de sa lutte avec les ouragans. Le Guerchin est un romantique.

Ses fonds de tableaux procèdent de la même inspiration. Ils sont arides et déserts. Il est rare de voir, comme dans la *Sainte Marguerite de Cortone* (Pinacothèque Vaticane) un coin de campagne relativement fraîche et agréable sous un éclairage clair. Habituellement plane une atmosphère lourde d'orage ou de crépuscule, l'horizon marqué par une barre lumineuse.

Ses dessins donnent une meilleure idée de son talent comme paysagiste.

1. V. la description dans J.-A. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Giovan Francesco Barbieri...* ; Bologne, 1808, p. 1.

2. A. Venturi, *Il Guercino da Cento* (*Nuova Antologia*, 1^{er} avril 1891, p. 422).

3. A. Venturi, *ibid.*, p. 421.

Le Guerchin en a laissé un très grand nombre¹. Ils sont au crayon rouge ou à l'encre étendue soit avec la plume, soit avec le pinceau. Les dessins à la sanguine, aux traits assez délicats et moelleux, ne représentent que des personnages. Pour les paysages, le Guerchin s'est seulement servi de la plume. L'encre ne lui suffisant pas, il la dose d'acides qui, très souvent, brûlent le papier. Il procède « par traits rapides, calligraphiques, accentués dans les ombres et qui parfois s'échappent des contours comme des cheveux rebelles au peigne² ».

A Paris, nous pouvons étudier ses dessins de paysage : le Louvre en possède une vingtaine dont trois particulièrement beaux (n^{os} 6930, 6933 et 6934) et l'École des Beaux-Arts trois, dont un remarquable.

La composition n'en est pas très variée. Des scènes champêtres, — par elles le Guerchin se rapproche des Carrache, notamment de Louis, — gaies et vivantes : des femmes assises en cercle, autour d'un danseur ; une cérémonie religieuse célébrée en plein air devant une église. Puis, des marines ; une nappe d'eau sur laquelle glissent des bateaux ; à l'arrière-plan, un port avec des constructions, où débarquent des voyageurs. Mais voici les sujets les plus fréquents : une rivière contourne une île qui supporte une tour ronde et des maisons ; au premier plan, un chemin de halage sur lequel se hâtent des passants, — un cavalier et des soldats suivent une route qui tourne, traverse un pont et oblique de nouveau devant de grands rochers.

Malgré les rivières qui sont représentées, les paysages du Guerchin paraissent secs et stériles. On ne trouve plus, comme chez les Carrache et le Dominiquin, des sous-bois et des bords de ruisseaux frais et reposants. Le Guerchin semble avoir eu une prédilection pour les sites brûlés par le soleil et le vent. Des plaines où rien ne pousse, de grands rochers dénudés, donnent à ses compositions un caractère de désolation qu'accentuent des arbres brisés et fracassés dans le genre de ceux que montrent ses tableaux.

Ces arbres ne sont pourtant pas pour lui des accessoires indifférents. Le Guerchin a un sentiment sincère de la nature, mais qui n'est pas objectif comme celui des autres Bolonais. C'est un esprit plus inquiet, désireux non pas tant de voir que de créer. On s'en rend compte en examinant ses dessins. Il traite un arbre avec des intentions plastiques³, le tord, le déchiquète, le cingle de traits de plume, le brûle d'acide en procédant avec une

1. Il laissa à sa mort dix volumes de dessins, suivant J.-A. Calvi, ouv. cité, p. 41. — Bartolozzi et Bazire ont gravé un grand nombre de dessins du Guerchin.

2. A. Venturi, art. cité, p. 422. — V. aussi dans Mariette, *Description*, ouv. cité, p. 57-58, une appréciation des dessins du Guerchin, mais surtout de ceux qui représentent des personnages.

3. A. Venturi, art. cité, p. 422.

telle vigueur que le papier corrodé se déchire. Le problème du clair-obscur le passionne, comme plusieurs de ses contemporains, le Caravage en tête. Il cherche des oppositions de lumière et d'ombre.

Le dessin du Musée Brera, qui est ici reproduit, montre les résultats qu'il obtient lorsque sa main est particulièrement heureuse. A un paysage très simple, — un premier plan avec un grand arbre, puis une rivière qui



Phot. Braun.

PAYSAGE, DESSIN PAR LE GUERCHIN
(Musée Brera, Milan.)

s'élargit vers le fond, et, sur l'autre côté, une construction parmi des arbres, — il donne un aspect mystérieux et fantomatique. On a la vision sinistre, sous un crépuscule livide, d'une contrée qu'une inondation, montant lentement, ronge peu à peu.

Combien cette manière est plus passionnée et plus romantique, — je reprends ce mot — que celle des autres Bolonais ! L'imitation de la nature est moins fidèle et moins précise, mais le Guerchin montre un sentiment

intérieur plus profond, ce sentiment que nous avons seulement rencontré dans les derniers tableaux d'Annibal Carrache.

*
* *

Parvenu au terme de cette étude, je pense avoir montré la place que le paysage a tenue dans les œuvres des Bolonais. Les observations que nous avons faites, — observations que corroboreraient les conclusions d'une autre étude faite parallèlement sur le réalisme de ces peintres, — prouvent que, sauf pour le Guide, leur art ne s'est pas confiné entre les murs de leur atelier. Ils ont ouvert leurs yeux sur le monde extérieur. Grâce à eux, malgré la contre-Réforme, malgré le classicisme et la vogue des académies, le naturalisme de l'art italien a survécu. Les Carrache, qui avaient déjà frayé la voie à des paysagistes du Nord, tels que le Flamand Paul Bril ou l'Allemand Elsheimer, ont été, avec l'Albane et le Dominiquin, les précurseurs des grands Français du ^{xvii}^e siècle : Nicolas Poussin¹ et Claude Lorrain.

GABRIEL ROUCHÈS

1. Cette étude était à l'impression quand j'ai pris connaissance du très intéressant article de M. Jamot sur *Poussin et l'Italie* (*L'Art et les Artistes*, novembre 1920). M. Jamot, qui connaît si bien Poussin, se rend parfaitement compte des affinités entre ce maître et les Bolonais, vis-à-vis de qui il n'est peut-être pas tout à fait équitable.



Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

A Crétolle

Conseil d'Art

Avenue
des Champs
Élysées

N° 120

ADR TEL. ELLOTERC PARIS

TÈL ÉLYSÉES 03-53

OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

TOBIAS, GRAVEUR, PARIS

GALERIE MAGELLAN, 9, rue Magellan

EDITORIAL Y LIBRERIA DE ARTE, M. BAYÉS

C. Tallers, 32 — BARCELONA (Espagne)

“ VELL I NOU ”

Revue mensuelle d'art ancien et moderne. — Articles dans les différentes langues latines. — 36 pages par numéro, avec grand nombre de gravures.

Abonnement annuel : 30 pesetas.

CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

VOYAGES AU MAROC

1° Par **Bordeaux-Casablanca.**

Billets directs simples des trois classes de Paris-Quai d'Orsay, Orléans, Tours, Limoges et Gannat pour Casablanca et *vice-versa*, avec enregistrement direct des bagages des villes ci-dessus pour Casablanca.

Validité des billets simples, 15 jours. — Traversée en trois jours.

La Compagnie d'Orléans a ouvert à Casablanca, 4, rue de l'Horloge, une Agence officielle où l'on trouve des billets au départ de Bordeaux pour toutes destinations des grands réseaux français et où l'on enregistre directement les bagages pour les mêmes destinations.

2° Par l'**Espagne et Tanger.**

C'est la voie offrant la plus courte traversée maritime (3 heures seulement entre Algésiras et Tanger avec services quotidiens).

Entre Paris et Algésiras, *via* Bordeaux-Madrid et *vice-versa* billets directs simples et d'aller et retour avec enregistrement direct des bagages.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser notamment à l'Administration Centrale de la Compagnie d'Orléans, 1, Place Valhubert, à Paris, à son Agence, 16, Boulevard des Capucines et aux diverses gares intéressées.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Février 1921

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 19, rue des Archives. TÉL. : ARCHIVES 16

GALERIE BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

ÉDOUARD JONAS

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL
ET LES DOUANES FRANÇAISES

Place Vendôme, 3

Tél. :
Louvre 13-17

OBJETS D'ART
& TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

ANTIQUITÉS PROVENÇALES

Gravures anciennes. — Livres rares

ALFRED DE L'ABBAYE-EYMERIC

51, boulevard de la Madeleine, Marseille

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET. PARIS

Pour AVOIR des BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 2 fr. 50

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 2 fr.

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
. 2 fr. 50

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon naphthol-soufré, contre pelade, eczémas. 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

THE BURLINGTON MAGAZINE

Les intéressants articles dont la nomenclature suit ont été publiés, avec illustrations, par *The Burlington Magazine*. On peut se les procurer au prix de publication de 8 francs franco, par exemplaire.

PEINTRES ET PEINTURE

La Ligne comme moyen d'expression dans l'art moderne, par Roger Fry.	Nos 189 et 191.
Les Sculptures de Maillol.	85.
Paul Cézanne.	173.
M. Larionow et le Ballet Russe.	192.
Vincent van Gogh.	R. Meyer-Riefstahl . 92 et 93.
Les Post-Impressionnistes.	A. Clutton-Brock. . 94.
Post-Impressionnisme et Esthétique.	Clive Bell 118.
Cézanne.	Maurice Denis. . . 82 et 83.
Paysages de Maris Matthew.	C. J. Holmes. . . . 48.
La Représentation de l'École anglaise au Louvre.	P. M. Turner. . . . 48 et 51.
Paysages de Wilson Richard.	C. J. Holmes. . . . 33.
Puvis de Chavannes.	Charles Ricketts . . 61.
Le rang de Blake dans l'art anglais.	Robert Ross. . . . 39.
Portraits dramatiques.	Claude Phillips. . . 35.
Alphonse Legros.	Charles Holroyd. . 107.
David et ses élèves.	Camille Gronkowski. 122 et 123.
Jean-François de Troy.	Claude Phillips . . 162.
Le Nouveau mouvement artistique dans sa relation avec la vie.	Roger Fry. 176.
L'Art préhistorique.	G. Baldwin Brown . 158.
Degas.	Walter Sickert. . . 175.
Degas : Souvenirs.	Georges Moore . . 178 et 179.
Aquarelles de Rossetti de 1857.	Roger Fry. 159.

ART CHINOIS

Bronzes archaïques chinois.	par C. J. Holmes. . . 25.
Un Bouddha bronze primitif	Hamilton Bell. . . 135.
Autel Tuan-Fang.	» 149.
La Sculpture Chinoise sur pierre à Boston.	F. W. Coburn . . . 103.
L'Art bouddhique en Extrême-Orient	R. Petrucci 93.
Porcelaines de la Famille verte	Sir W. H. Bennett . 18.
La Porcelaine chinoise Eggshell, avec marques	S. W. Bushel. . . . 41 et 42.
La Collection de porcelaines de Chine de Richard Bennet.	Roger Fry. 99.
Porcelaine des dynasties Sung et Yuan.	R. L. Hobson. . . . 73, 74, 75, 77 et 80.
Sur un groupe de porcelaines de Chine.	F. Perzynski 91, 93, 96 et 120.
Origine et développement de la porcelaine de Chine.	Edward Dillon . . 61 et 62.
La Littérature sur la poterie chinoise.	B. Rackham 167.
La Poterie Tang et ses dernières affinités classiques.	Hamilton Bell. . . 139.
Le Vase avec inscription de la collection Dana.	F. S. Kershaw . . . 129.
Porcelaine chinoise de la collection Davies.	R. Petrucci 123.
Poterie coréenne de la collection Davies	» 116.

On est prié, en faisant la commande, de désigner le numéro de l'exemplaire.

Depuis sa fondation qui date de 1903, *The Burlington Magazine* a constamment progressé dans l'estime du public. Il compte au nombre de ses collaborateurs les écrivains les plus compétents non seulement d'Angleterre, mais aussi de France, d'Italie, d'Espagne, de Hollande, de Belgique et d'Amérique et il est reconnu unanimement comme une des principales revues d'art du monde entier.

Prix de l'abonnement annuel (index semestriels compris) : 100 francs franco de port.

Le Numéro : 8 francs franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 17, Old Burlington Street, London W. I.

Publication mensuelle illustrée pour amateurs.

REPRÉSENTANT A PARIS : P. M. TURNER, 5, rue de Stockholm.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

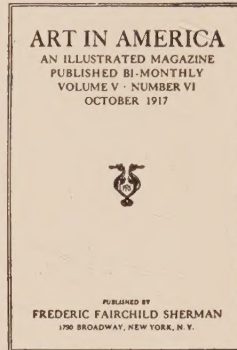
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 110 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 20.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 64 planches photographiques hors texte. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photographie. Tirage limité

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	15 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	10 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	20 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman.	20 »

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photographie et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photographie et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)



Vient de paraître :

LA
COLLECTION SCHLICHTING
AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

GASTON MIGEON, JEAN GUIFFREY et GASTON BRIÈRE

Conservateurs et conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Une brochure in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors texte.

Prix : 8 francs.

LA COLLECTION
ISAAC DE CAMONDO
AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

GASTON MIGEON

Conservateur au Louvre.

PAUL JAMOT et PAUL VITRY

Conservateurs-adjoints.

CARLE DREYFUS

Attaché à la Conservation.

Un beau volume grand in-8°, de 93 pages, avec 52 illustrations, dont 13 planches hors texte à l'eau-forte, en héliogravure, en héliotypie et en couleurs.

Prix : 10 francs.

LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ

PAR

GEORGES LAFENESTRE Comte PAUL DURRIEU

Membres de l'Institut.

ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Conservateur au Musée du Louvre.

LÉON DESHAIRS

Conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Un beau volume grand in-8°, de 139 pages, illustré de 48 reproductions dans le texte et de 9 planches hors texte en héliogravure et en héliotypie.

Prix : 10 francs.

Vient de paraître :

LES TRÉSORS D'ART DE LA FRANCE MEURTRIE

Recueil publié
sous la direction de M. André MICHEL, Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France.

Ile-de-France par M. Marcel AUBERT, Conservateur-adjoint
au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de xii-44 pages, avec 42 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 90 francs.

Paraîtront ensuite :

Flandres par M. Louis GILLET, Conservateur du
Château de Chaâlis.

Artois, Boulonnais. . . . par M. C. ENLART, Directeur du Musée de
Ponthieu. sculpture comparée

Laonnais-Soissonnais. . . par M. E. MOREAU-NÉLATON.

Picardie. par M^{me} LEFRANÇOIS-PILLION, ancienne élève
diplômée de l'École du Louvre.

Champagne méridionale et Brie par M. MARCEL AUBERT, Conservateur-ad-
joint au Musée du Louvre.

Champagne septentrionale. par M. Paul VITRY, Conservateur au Musée
du Louvre.

Région Mosane par M. L. HOURTICQ, Inspecteur des Beaux-
Arts de la Ville de Paris.

Lorraine par M. Paul DENIS, Archiviste de la Ville de
Nancy.

Alsace par M. André HALLAYS.

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.